teatrul

P II
0584

4
1959

www.cimec.ro

SUMAR

		Pag
Mihai Novicov	LENIN DESPRE TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE	1
V. Pimenov	CHIPUL CONDUCĂTORULUI	5
	INTERPREȚII LUI LENIN	
Boris Smirnov	CUM L-AM ÎNȚELES PE LENIN — OMUL	8
Liviu Ciulei	O SARCINĂ GREA	12
Gheorghe Leahu	MOMENT EMOȚIONANT	13
Gh. Popovici-Poenaru	MARELE MEU ROL	14
Stamate Popescu	CUM L-AM INTERPRETAT PE LENIN	17
B. Dmohovski	LENIN	19
	★	
Ion Cazaban	STANISLAVSKI ȘI PROBLEMELE CREAȚIEI DRAMATICE	21
Tatiana Nicolescu	DRAMATURGIA LUI GOGOL PE SCENA ROMÎNEASCĂ	28
Emil Mandric	„AZILUL DE NOAPTE", ÎNTRE CLASIC ȘI EXPERIMENTAL	38
	SEMNALĂM	
C. Paraschivescu	UNDE ESTE REPERTORIUL VIITOAREI STAGIUNI?	46
	PORTRETE ȘI MĂRTURII	
Jules Cazaban	ARTA MEA ÎN ACEȘTI 15 ANI	48
Al. Popovici	SICĂ ALEXANDRESCU	56
	IATĂ UNDE E PIESA	
Nicolae Țic	ÎNTÎMPLĂRI ÎN AER LIBER	64
	CRONICA	
Florian Potra	BÎRLIC ÎN VALEA CUCULUI	67
	Mai semnează: *Mircea Alexandrescu, Emil Riman, Angela Ioan, Ilie Rusu*	72
	TEATRUL DE AMATORI	83
	ÎNSEMNĂRI	86
	MERIDIANE	
B. Elvin	RĂSTĂLMĂCIRI	90
	CĂRȚI-REVISTE	
Horia Deleanu	NEMIROVICI-DANCENKO, DRAMATURG ȘI PROZATOR	94

www.cimec.ro

P II 0584

teatrul

aprilie
4
1959
(Anul IV)

REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE MINISTERUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ŞI CULTURII ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

Mihai Novicov

LENIN DESPRE TRADIŢIE ŞI INOVAŢIE

Problema raportului dintre tradiţie şi inovaţie ocupă un loc însemnat în învăţătura leninistă cu privire la revoluţia culturală. Referindu-se în special la preluarea moştenirii culturale a trecutului, Lenin a respins deopotrivă şi pretenţiile ridicole ale proletcultiştilor de a construi o nouă cultură proletară din nimic („cultura proletară nu este ceva care vine nu se ştie de unde, nu este o născocire a oamenilor care îşi zic specialişti în cultura proletară"), dar şi încercările unor intelectuali de a trata această acţiune ca o problemă în afara politicii. În articolul *Preţioasele mărturisiri ale lui Pitirim Sorokin*, Lenin supune unei critici îndreptăţite, afirmaţia acestui intelectual, care părăsise tocmai partidul socialist-revoluţionar, cum că, spre deosebire de politică, „munca în domeniul ştiinţei şi al instrucţiei publice este întotdeauna folositoare, este întotdeauna necesară poporului". „Pitirim Sorokin n-are dreptate..." răspunde Lenin. „Căci greşeli se fac şi în acest domeniu; şi în literatura rusă există exemple de propovăduire îndărătnică a unor concepţii reacţionare, să zicem filozofice, de către oameni care, de bună seamă, nu sînt reacţionari". Referindu-se la şcoala şi la atitudinea pasivă, pretins „neutră" a multor profesori şi învăţători din primii ani de după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, Lenin sublinia cu tărie în cuvîntarea rostită la Consfătuirea comitetelor pentru educaţie politică ale secţiilor guberniale şi judeţene de învăţămînt public pe întreaga Rusie, la 3 noiembrie 1920, că „nu putem să nu punem chestiunea deschis, recunoscînd faţiş că, în opoziţie cu toată vechea minciună, învăţămîntul nu poate să nu fie legat de politică".

Iată deci care este miezul chestiunii. În conformitate cu spiritul întregii sale învăţături, Lenin scotea în evidenţă absurditatea oricărei încercări de a împlini sarcina preluării moştenirii, în afara sarcinilor generale ale revoluţiei proletare. E de fapt o poziţie identică cu aceea care stă la baza principiului leninist al spiritului de partid în literatură: care „trebuie să devină *o parte* integrantă a cauzei generale a proletariatului".

Raportul necesar între preluarea tradiţiei, în orice domeniu, şi „negarea" ei prin înfăptuirea transformărilor revoluţionare nu poate fi stabilit într-un mod just, decît atunci cînd se porneşte de la sarcinile fundamentale ale revoluţiei, toate celelalte subordonîndu-li-se acestora din urmă.

Dar, de bună seamă, principiul de mai sus nu este decît un principiu general, în aplicarea căruia trebuie să se ţină seamă — iarăşi în conformitate cu învăţătura leninistă — de trăsăturile specifice ale fiecărui domeniu în parte. Această ultimă

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

PJA 217/4

www.cimec.ro

împrejurare capătă o greutate specifică deosebită atunci cînd urmărim să extragem din lucrările lui Lenin consecinţe călăuzitoare pentru un sector atît de complicat al activităţii spirituale cum este acela al creaţiei artistice. Fără să-i fi dedicat lucrări speciale, Lenin ne-a lăsat totuşi drept moştenire, şi în acest domeniu, o comoară de învăţăminte dintre cele mai preţioase.

În articolul *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, ca şi în cunoscuta convorbire cu Clara Zetkin, Lenin subliniază că în tratarea problemelor artei şi literaturii nu se poate a nu se lua în consideraţie caracterul spontan, „liber şi individual" al creaţiei artistice. Mai mult, Lenin vedea una din marile cuceriri ale revoluţiei proletare şi în faptul că ea îl eliberează pe artist de orice dependenţă faţă de gustul publicului burghez cumpărător. „Orice artist, oricine se consideră artist — citim în amintirile Clarei Zetkin — are dreptul să creeze liber, conform idealului său, fără a cunoaşte vreo dependenţă". Pe loc însă Lenin adăuga : „Dar, se înţelege, noi sîntem comunişti. Noi nu trebuie să stăm cu mîinile încrucişate şi să lăsăm haosului posibilitatea să se dezvolte în orice direcţie. Noi trebuie să conducem în mod sistematic acest proces şi să-i organizăm rezultatele".

Iată deci cum oricărei laturi a moştenirii leniniste ne-am adresa, sîntem îndemnaţi să învăţăm neîncetat din uimitoarea capacitate a geniului lui Lenin de a cerceta toate fenomenele dialectic, în indisolubilă unitate a contrariilor. Numai atunci cînd revoluţionarul ţine seamă în permanenţă de *ambele* laturi ale fenomenului, el poate extrage din aceasta maximum de folos pentru rezolvarea sarcinilor practice ale revoluţiei. Această concluzie e pe deplin valabilă şi în raport cu problemele de care ne ocupăm în prezentul articol.

Învăţătura leninistă ne ajută să deosebim şi aici cele două laturi „contrarii". Pe de o parte cultura proletară (deci şi arta sau literatura proletară) nu poate fi construită decît pornindu-se de la însuşirea întregii moşteniri culturale (referindu-se la şcoală, Lenin sublinia că membrii de partid nu vor putea să devină conducători în acest domeniu decît atunci cînd îşi vor însuşi „totalitatea cunoştinţelor pe care corpul didactic le-a moştenit de la burghezie") ; pe de altă parte, nu putem să nu ţinem seama de faptul că vechea cultură se dezvolta în condiţiile unei alte societăţi, în care clasele exploatatoare erau dominante şi că ea a slujit, în consecinţă, unor scopuri cu totul diferite de acelea cărora este chemată să le slujească noua cultură socialistă.

În primii ani după Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, în mod firesc, această a doua latură era mai prezentă în conştiinţa oamenilor, ceea ce a şi dus la exagerările şi denaturările proletcultiste. Dar ar fi greşit şi, dacă vreţi, tot atît de nihilist să vedem în antiacademismul de atunci numai denaturări şi numai ignoranţă. Academismul pontif, disprefuirea globală a tuturor manifestărilor artistice care veneau de jos, era atunci una din formele sub care încerca să reziste pe poziţii, vechea artă, legată de burghezie. Să ne amintim de pildă de mişcarea numită la timpul său, „golovaniuşcina" în teatrul sovietic. Aderenţii acestui grup refuzau să joace în alte piese decît în cele „clasice". Unii îşi motivau poziţia făţiş, cu argumente politice, alţii se mascau cu exigenţe de ordin estetic susţinînd că piesele noi despre războiul civil sau realitatea sovietică sînt prea „slabe" şi nu au roluri de nivelul necesar. Fenomene asemănătoare aveau loc şi în viaţa literară. Criticul reacţionar Voronski de la grupul „Pereval", precum şi întreaga asociaţie intitulată pompos „Societatea pentru studiul limbii poetice" respingeau în bloc noua literatură sub pretextul că e cu mult sub nivelul celei clasice. Tocmai în luptă cu aceste atitudini vădit reacţionare s-au produs cele mai multe dintre denaturările nihiliste care cereau renunţarea la întreaga tradiţie. Respingîndu-le, ar fi greşit să nu ţinem seamă de împrejurările specifice în care ele s-au produs, să nu avem în vedere că pînă şi această renunţare spectaculoasă la „tot trecutul" era indisolubil legată de romantismul revoluţionar al anilor 1917—1920, despre care vorbeşte cu atîta căldură Valerian Polianski susţinînd că între atmosfera anilor comunismului de război şi poezia respectivă există un raport necesar de determinare. (Vezi Istoria literaturii sovietice ruse, volumul I — Editura Universităţii din Moscova 1958 — pag. 166—167).

www.cimec.ro

Poziția lui Lenin față de nihilismul proletcultiștilor era netă; Lenin cerea Congresului Proletcultului (1920) să respingă „în modul cel mai hotărît ca fiind greșite din punct de vedere teoretic și dăunătoare din punct de vedere practic orice încercări de a născoci o cultură proprie specială", precum și de a se delimita de activitatea culturală a organelor de stat și de a stabili un fel de „autonomie" în raporturile cu organizațiile partidului. Între cele două cerințe există o legătură indisolubilă. Fluturînd lozinca „culturii proletare", teoreticianul proletcultului Bogdanov continua de fapt vechea sa linie scizionistă de la „Vperiod" din perioada reacțiunii stolipiniste. Și „născocirea" unei culturi speciale și „delimitarea" de partid și de organele de stat creau condiții favorabile pătrunderii influențelor burgheze, îi dezarmau pe tinerii artiști din studiourile „proletcultului" în fața „modei occidentale". Tocmai de aceea curentele artistice predominante în această organizație, pretins proletară, erau cele decadente, moderniste, în special futurismul. Or, este cunoscută poziția intransigentă a lui Lenin față de inovațiile diferitelor „isme" moderne. Conducătorul revoluției le respingea în primul rînd pentru caracterul lor antipopular, pentru că nu pot produce omului simplu o adevărată satisfacție estetică. „Frumosul trebuie păstrat, luat ca model, de la el trebuie să pornești, chiar dacă e «vechi». De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat frumos, să renunțăm la folosirea lui ca punct de plecare pentru dezvoltarea ulterioară, numai pentru că e «vechi». De ce să te prosterni în fața a ceea ce este nou ca în fața unei divinități, de ce trebuie să i te supui numai pentru că «este nou»? O asemenea atitudine este un non sens, un adevărat non sens". Dar respingînd conjuncturismul capitulant în fața „modei" burgheze, Lenin condamna în aceeași măsură și conservatorismul epigonic, acceptarea necritică a valorilor trecutului numai pentru că sînt valori. Apreciind ca nimeni altul geniul lui Tolstoi, susținînd că alături de el nu poți să pui pe nimeni în Europa, Lenin îi prevenea totodată pe muncitori că „în zilele noastre orice încercare de a idealiza doctrina lui Tolstoi... aduce un prejudiciu dintre cele mai directe și mai profunde". Recunoscînd talentul lui Dostoevski, Lenin l-a susținut totuși pe Gorki în acțiunea acestuia împotriva „caramazovismului", numindu-l pe autorul *Crimei și pedepsei* un scriitor „din cale afară de rău". În concepția lui Lenin, preluarea moștenirii culturale nu putea fi despărțită pentru nici o clipă de obligația de a avea o atitudine critică, din punct de vedere al intereselor proletariatului revoluționar.

În raport cu practica, aceasta înseamnă că, în activitatea concretă, este greșită și dăunătoare orice unilateralitate. Un exemplu din chiar istoria culturii noastre contemporane e revelatoriu. Neglijarea pieselor clasice în alcătuirea repertoriilor teatrale s-a dovedit a fi dăunătoare pentru că-i lipsea pe oamenii muncii, în special tineretul, de posibilitatea de a învăța, și pe această cale, din marile modele artistice ale trecutului. Dar tot atît de dăunătoare a fost și tendința manifestată la un moment dat de unii oameni de teatru de a alcătui repertoriul, aproape în exclusivitate, din opere clasice. O atare politică rupea în mod inadmisibil teatrul de practica vie a construcției socialismului și, chiar prin aceasta, își dezvăluia conținutul reacționar. Arta nouă nu se poate dezvolta decît în cea mai strînsă legătură cu viața nouă.

Urmează deci ca, pentru îndeplinirea sarcinilor de astăzi ale creației artistice din orice ramură, folosirea tradiției, recurgerea la tradiție e o necesitate. În artă realismul socialist reprezintă continuarea firească a celor mai bune tradiții, acumulate din toate curentele și toate școlile trecutului. Cerința aceasta a fost formulată de Lenin cu maximă claritate în cunoscutele teze despre cultura proletară, luîndu-se ca exemplu marxismul însuși, care „și-a cucerit însemnătatea istorică

www.cimec.ro

mondială de ideologie a proletariatului revoluționar, datorită faptului că nu a respins cîtuși de puțin cuceririle valoroase ale epocii burgheze, ci, dimpotrivă, și-a însușit și a prelucrat tot ce a fost mai de preț în dezvoltarea de mai bine de două mii de ani a gîndirii și culturii umane". Dar, citîndu-se foarte des această frază, uneori se uită a se adăuga că ideea leninistă nu poate fi înțeleasă și însușită *pînă la capăt* dacă nu se are în vedere și concluzia imediat următoare: „Numai munca necontenită pe această bază și în aceeași direcție, însuflețită de experiența practică a dictaturii proletariatului ca ultimă luptă a lui împotriva oricărei exploatări, poate fi recunoscută ca dezvoltare a unei culturi cu adevărat proletare".

Cultura proletară nu este deci doar o continuare a culturii trecutului, ci și o treaptă cu totul nouă, calitativ superioară a culturii umane. Dacă nu ne putem închipui construirea culturii proletare în orice domeniu (realismul socialist, de pildă), fără valorificarea tradiției, este tot atît de imposibil să ne închipuim o creație artistică cu adevărat revoluționară, dacă ea, această creație, nu manifestă o ostilitate categorică față de orice fel de epigonism, dacă nu tinde spre înnoire în toate direcțiile.

Dar cum să deosebim falsele „inovații" ale modernismului steril, de adevăratul spirit înnoitor al culturii proletare? Și la această întrebare învățătura leninistă dă un răspuns pe cît de limpede pe atît de precis. Criteriul fără greș este practica revoluționară. Tendințele noi în orice creație revoluționară se nasc din legătura strînsă cu lupta și se verifică în luptă. Încă în 1905 vorbind de literatura cu adevărat liberă „legată făți de proletariat", Lenin scria că ea „va fecunda ultimul cuvînt al gîndirii revoluționare a omenirii prin experiența și munca vie a proletariatului socialist"; iar, în toiul războiului civil, găsea timp să evidențieze o carte modestă *(Un an de luptă cu arma și cu plugul* de Alexandr Todovski) numai pentru că autorul a redat foarte simplu și foarte viu „experiența activității, în decurs de un an, a celor care conduc munca de construire a Puterii Sovietice" într-un județ îndepărtat al uriașei Rusii. „Editarea cîtorva sute sau cel puțin a cîtorva zeci de astfel de descrieri dintre cele mai bune, mai veridice, mai nemeșteșugite, mai bogate în conținut, în fapte prețioase, — scria Lenin în articolul *Un mic tablou pentru lămurirea unor mari probleme* — ar fi infinit mai folositoare pentru cauza socialismului decît multe din cele scrise în ziare, reviste și cărți de către publiciștii rutineri, care de cele mai multe ori nu văd viața îndărătul hîrtiei". În sfîrșit, în discuția cu Clara Zetkin, referindu-se la arta „într-adevăr măreață" la care au dreptul muncitorii și țăranii care au făcut revoluția, Lenin sublinia din nou cerința ca artiștii să creeze ținînd seamă mereu, numai și numai de interesele poporului și ale revoluției, căci numai pe acest teren se va dezvolta o „artă comunistă într-adevăr nouă și mare", care va crea și „ o formă corespunzătoare conținutului său".

Previziunea leninistă a fost în întregime confirmată de experiența de peste 40 de ani a artei și literaturii sovietice, precum și de experiența artiștilor din Republica Populară Română și din alte țări ale lagărului socialist. Cele mai de seamă și cele mai durabile inovații s-au obținut acolo unde și atunci cînd creația artistică s-a dezvoltat în legătură indisolubilă cu activitatea revoluționară și munca vie, creatoare, constructivă, a maselor. A înnoi arta astăzi — și în conținut și în formă — înseamnă a crea opere în stare să reflecte mai complet și mai adînc ofensiva victorioasă a socialismului și a comunismului, în stare să ajute operativ și eficient la o cît mai deplină victorie a comunismului în toate sectoarele vieții umane.

www.cimec.ro

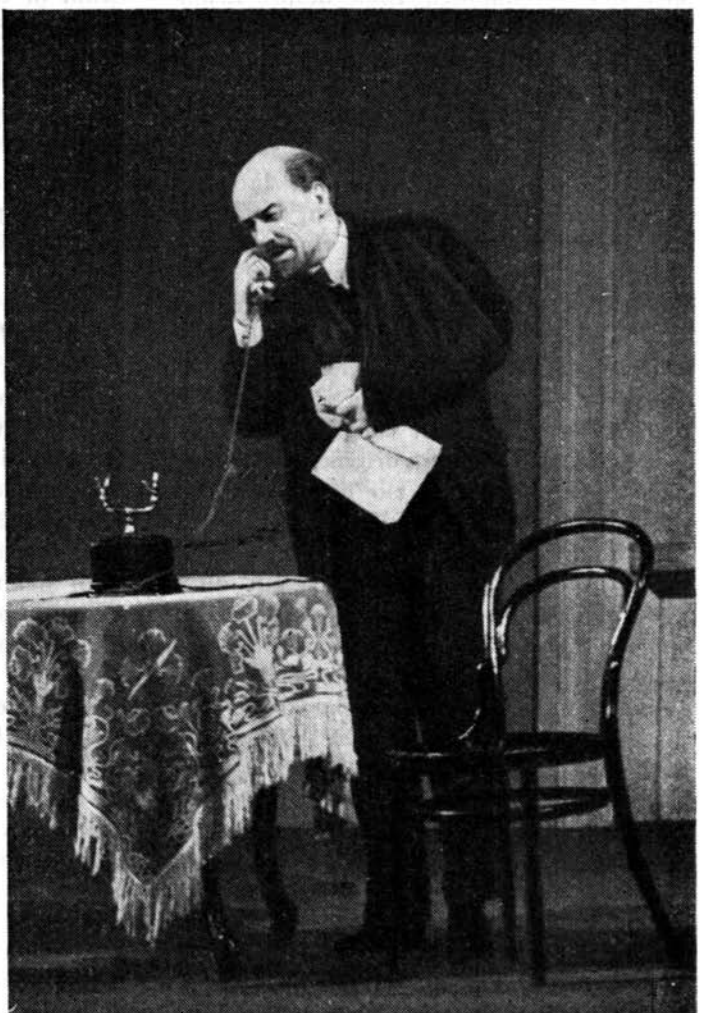
V. Pimenov

CHIPUL CONDUCĂTORULUI *

Chipul marelui conducător al revoluției, Vladimir Ilici Lenin, creat în dramaturgia și pe scenele teatrelor sovietice este, poate, cea mai concludentă mărturie a maturității ideologice și artistice a artei socialiste. A crea chipul lui Lenin înseamnă a întruchipa tot ce este mai bun în făptura omenească și în omenire, cele mai cutezătoare visuri despre viitor și cea mai lucidă practică a prezentului, cea mai desăvîrșită măreție a geniului și cea mai modestă simplitate a omului muncitor.

Dramaturgii și oamenii de teatru sovietici, nutrind de mult dorința fierbinte de a crea în artă nemuritorul chip al lui Vladimir Ilici Lenin, au pășit la înfăptuirea acestei uriașe sarcini după ce în literatura noastră dramatică se acumulase o experiență bogată și rodnică de muncă asupra caracterului nou, fără precedent

* Articol scris special pentru revista „Teatrul".



V. Cestnokov în „Anul furtunii" de A. Kapler — Teatrul Academic „A. S. Puşkin" din Leningrad

www.cimec.ro

încă, caracterul omului sovietic, care a construit prima societate din lume a oamenilor muncii liberi și egali în drepturi.

În piesa marelui nostru dramaturg Konstantin Treniev *Pe malurile Nevei*, pentru prima oară în istoria teatrului sovietic, Lenin apărea în final, încununînd parcă minunatul edificiu al acestei drame despre oamenii învingători, despre oamenii care înfăptuiseră revoluția. În piesa lui Treniev, rolul lui Lenin nu avea încă text; se rezolva deocamdată numai prima parte a acestei uriașe sarcini — crearea aspectului exterior al conducătorului, găsirea măștii scenice, însușirea particularităților exterioare tipice ale gesturilor lui Lenin, ale privirii sale, a felului deosebit în care el își înclina capul. Apariția pe scenă a genialului făuritor al revoluției a fost întîmpinată cu o furtună de ovații. Și cu toate că de pe scenă nu răsunase încă vocea neprețuită a lui Lenin, primul pas fusese făcut, chipul lui Lenin intrase în dramaturgie.

Nu vom vorbi amănunțit despre lucrarea dramatică *Adevărul* de Aleksandr Korneiciuk, în care actorul M. Strauh a înfățișat admirabil cea ce era principal în caracterul lui Lenin — furtunosul său temperament revoluționar. Nu ne vom opri nici la renumitele filme despre Lenin — *Lenin în Octombrie* și *Lenin în anul 1919*, filme care au purtat în lumea întreagă viguroasa artă a talentatului nostru actor — Boris Șciukin, unul dintre primii creatori ai chipului lui Ilici, mereu prezent în inimile popoarelor.

Acestea sînt azi de domeniul istoriei. Veșnic vie, rodnică, instructivă, dar istorie.

Am dori să vorbim despre întîlnirile noastre de acum pe tărîmul artei, cu cuvîntul, ideea, fapta, universul lăuntric, concepția despre lume, viața lui Lenin.

Este vorba în primul rînd despre remarcabila realizare a actorului de la Teatrul de Artă din Moscova — Boris Smirnov, care a creat figura lui Lenin în spectacolul *A treia patetică* de N. Pogodin.

Trilogia lui N. Pogodin *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului* și, în sfîrșit, *A treia patetică* — este o strălucită depănare scenică a faptelor lui Lenin, în diferite epoci ale vieții și luptei statului sovietic, o povestire despre partid, despre revoluție, despre poporul care a săvîrșit-o. În aceste minunate piese, alcătuind laolaltă oarecum o vie și originală enciclopedie a revoluției socialiste, în necurmata ei desfășurare chiar în zile de pace, găsim cugetări adînci ale autorului privind nu numai drumul străbătut, ci și cel ce ne stă încă în față.

A treia patetică pulsează, în adevăr, de cea mai arzătoare actualitate. Piesa vorbește despre ultimele luni și zile din viața lui Lenin, ridică o seamă de probleme extrem de importante și astăzi pentru noi — probleme ale înaltei etici revoluționare, ale umanismului socialist, ale îndreptățitei asprimi de clasă și nesfîrșitei blîndeți leniniste față de oameni, ale profundei încrederi în om și ale intransigenței neabătute față de orice îndepărtare de la normele moralei noi, comuniste.

Dacă în *Omul cu arma* l-am văzut pe Lenin în zilele luptelor revoluționare, pe Lenin inspirator al marii revoluții socialiste; dacă în *Orologiul Kremlinului* l-am cunoscut pe Lenin la cîrma tînărului stat sovietic, care încă mai respingea atacurile înverșunate ale dușmanilor; în *A treia patetică* ne întîlnim cu Lenin — conducător al poporului, educator al noului caracter al omului-învingător, constructor activ al noii societăți socialiste. În fața lui Lenin, în fața partidului, în fața poporului stătea poate cea mai dificilă, cea mai grandioasă sarcină: să păstreze mărețele cuceriri revoluționare, să demonstreze că întoarcerea lumii vechi nu mai este cu putință, că „bolșevismul este o chestiune serioasă și de lungă durată". Dar a construi noul stat înseamnă înainte de toate a educa un om nou. Tema educării

www.cimec.ro

omului a devenit principala temă a piesei lui N. Pogodin și a spectacolului de la M.H.A.T., pus în scenă de marele nostru regizor, discipol al lui Stanislavski, Mihail Kedrov.

Rolul lui Lenin este interpretat de actorul B. Smirnov. Revoluția simțită ca o sărbătoare, ca un măreț triumf al omeniei și echității, colorează în acest spectacol toate scenele în care apare Lenin, ca și originala tratare a marelui personaj de către actorul Smirnov. Uriașul, inepuizabilul optimism leninist, care răzbate în fiecare cuvînt pe care-l rostește, în fiecare privire, în pofida bolii grele ce-l măcina, se realizează în acest spectacol, în interpretarea lui B. Smirnov — din întîlnirea lui Lenin cu oamenii. În oameni, Lenin, cel mai uman dintre oameni, credea fără precupețire, chiar dacă la început ei săvîrșeau greșeli. Actorul însă dezvăluie și un alt aspect al caracterului conducătorului: intransigența lui față de crimele împotriva poporului, față de încălcarea înaltei discipline de partid. Și atunci cînd este nevoie ca un om care s-a rupt de partid, de popor, să fie înfierat cu asprime și fără ocolișuri, atunci nu-l mai ai în față pe „Lenin cel bun", așa cum și-l închipuie cei lipsiți de perspectivă, ci pe „Lenin cel bun", așa cum îl înțelege poporul, adică bun cu poporul, pedepsind pe renegați, pe dușmani, pe trădători.

Chipul lui Lenin realizat în spectacolul Teatrului de Artă este o nouă etapă în rezolvarea caracterului genialului conducător al revoluției de către arta sovietică.

O interesantă realizare actoricească a maestrului scenei leningrădene, Cestnokov, a prilejuit-o și spectacolul *Anul furtunii* de A. Kapler. Cestnokov tratează într-un fel propriu chipul lui Lenin. El subliniază forța și logica dialectică deosebită și implacabilă a gîndirii conducătorului în momentul cînd, impusă de viață, această dialectică revoluționară a lui Lenin mătură necruțător din cale toate raționamentele filistine, lașe, potrivit cărora revoluția ar fi o cruzime, iar luptele — contraindicate intelectului rus.

Una din cele mai reușite scene ale spectacolului, este scena convorbirii îndelungate, cordiale dintre Lenin și Gorki. În fața noastră prinde viață, concret și palpabil parcă, gîndirea vie, suplă, genială a lui Lenin, care întrunește și culmile cucerite ale umanismului și condamnarea aspră și ura sfîntă împotriva dușmanilor cauzei poporului.

Cu chipul lui Lenin ne-am întîlnit recent și în spectacolul Teatrului Tînărului Spectator *În numele revoluției* al dramaturgului M. Șatrov. Ani grei, aspri. Țara ruinată și înfometată. Mii de probleme militare, de stat ce nu suportă amînare. Lenin însă se gîndește la copii, la vagabonzi, la cei pe care războiul și ruina i-au lăsat fără părinți, fără cămin, fără pîine. A te gîndi însă la copii înseamnă a te gîndi la viitor. De aceea, excelenta interpretare a rolului lui Lenin de către artistul Kolesnikov este pătrunsă în acest spectacol de o încredere nemărginită în mărețul viitor al tinerei țări.

***

...Teatrul sovietic a străbătut un drum de importante și rodnice realizări, adîncind, interpretînd, generalizînd din punct de vedere filozofic tot mai mult chipul și caracterul lui Lenin: de la apariția lui scenică, lipsită de orice replică, doar cu gestul obișnuit al mîinii întinse înainte, către viitor, pînă la complexul caracter al lui Ilici din *A treia patetică* de N. Pogodin.

Cu toate acestea, munca noastră nu s-a sfîrșit. Dramaturgii, regizorii și actorii sovietici vor căuta și mai departe aspecte mereu noi ale acestui măreț chip, considerînd întruchiparea lui, cu adevărat creatoare, cu adevărat artistică, drept cea mai nobilă sarcină cetățenească a lor.

www.cimec.ro

Boris Smirnov

CUM L-AM ÎNȚELES PE LENIN-OMUL *

Ce poate fi mai pasionant, mai plin de onoare și de răspundere în arta teatrală, decît crearea chipului lui Lenin! Lenin, una din cele mai mari figuri istorice, este în același timp și cel mai viu contemporan. Tema Lenin cere o colosală încordare a tuturor forțelor de creație, a tuturor cunoștințelor, reprezentînd pentru un creator un „bilanț" original al experienței sale artistice. Talentatul dramaturg Nicolai Pogodin a creat, după cum se știe, o trilogie — *Omul cu arma, Orologiul Kremlinului, A treia patetică*. Am avut fericirea să joc în ultimele două piese.

Chipul lui Lenin l-am creat pentru prima dată în 1956 — dată care coincide cu intrarea mea la M.H.A.T. —, și reprezintă o nouă etapă în viața mea de actor: trecerea de la rolurile lirice la cele eroice. Iată deci, că au trecut cîțiva ani de cînd interpretez rolul Lenin și pot afirma că munca și perfecționarea mea pentru acest rol, nu cunosc limite.

Caracterul complex al sarcinii mele constă în crearea lumii spirituale a marelui gînditor revoluționar. În piesa *A treia patetică*, Vladimir Ilici trăiește ultimii ani ai vieții sale. Elementul principal, esențial al rolului este sublinierea grijii neostenite a lui Ilici pentru viitorul Uniunii Sovietice, pentru partid, pentru făurirea omului nou. În munca încordată și plină de emoții a teatrului și a mea, pentru realizarea acestui rol un factor însemnat l-a constituit colaborarea creatoare între dramaturg, regizor și artiști.

Cu Nicolai Pogodin m-am întîlnit acum cîțiva ani la M.H.A.T., cînd am fost invitat să interpretez rolul Lenin în *Orologiul Kremlinului* — și am fost cucerit de personalitatea acestui om deosebit de interesant. Părerea mea este că *A treia patetică* încununează „Leniniana" lui. Aici Lenin este prezentat în chip complex, multilateral, ca om de stat și pur și simplu ca om.

La fel de importantă s-a dovedit pentru mine și întîlnirea cu M. Kedrov. Eu sînt — cum s-ar spune — un „proaspăt" cadru al M.H.A.T.-ului și în activitatea mea trecută, n-am avut prilejul să lucrez cu acest regizor.

Adevărat purtător al tradiției M.H.A.T.-ului în ce are ea mai bun, regizor eminent, M. Kedrov a știut să insufle pasiune pentru această piesă întregului colectiv, care avea de rezolvat o sarcină atît de grea și complicată. În tot timpul muncii noastre, am lucrat alături de M. Kedrov care, cu o abnegație demnă de laudă, m-a îndrumat pe drumul complex al creării chipului lui Lenin.

Chiar din prima scenă, aceea a sosirii lui Lenin la Oțelării, la atelierele lăsate în paragină, și din care avea să se nască pentru întîia oară oțelul nostru, „tot atît de bun ca cel din Ruhr", se simte cum ia naștere orînduirea socialistă.

În munca depusă pentru realizarea acestei scene, am încercat să nu merg pe linia „scenei de masă", în concepția obișnuită, ci am vrut să redau sensibil contactul viu, uman, veridic, între popor și conducătorul său. Kedrov a știut să facă din cel mai neînsemnat interpret al acestei scene, un participant activ al marelui și importantului eveniment: sosirea lui Lenin în mijlocul eroicilor oțelari. Fiecare interpret, chiar și cel fără text, participă intens la evenimentele care se desfășoară în uzină.

„Toate speranțele noastre, tot viitorul nostru, toată viața noastră este proletariatul, în care niciodată nu te poți înșela" — spune Lenin, și de aceea nimic și nimeni nu-i poate strica buna dispoziție: nici covorul, pe care în mod atît de nepotrivit (e adevărat, dintr-un sentiment de adînc respect) l-au întins muncitorii în

* Articol transmis prin telefon revistei noastre.

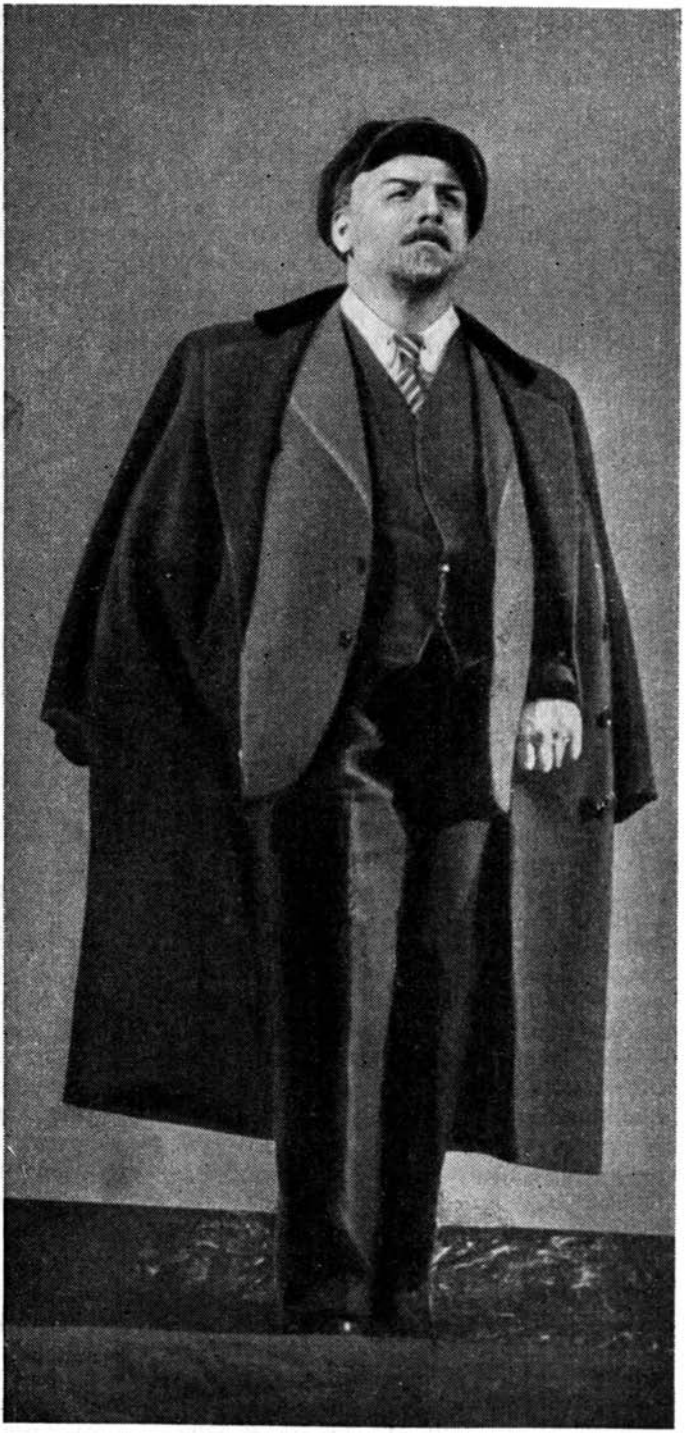
www.cimec.ro

fața lui, nici atacul menșevicilor, nimic nu ascunde privirii pătrunzătoare a lui Lenin, lucrul principal — nașterea omului nou, stăpîn al vieții, omul muncii.

În ateliere vine un om simplu și plin de grijă față de oameni. Toți se mîndresc cu felul lui deschis de a fi. Lenin, atent cu fiecare om, oricît de neînsemnat ar fi el, este în același timp deosebit de sincer, de deschis în legăturile lui cu oamenii. Iar oamenii sînt cuprinși de o însuflețire plină de bucurie, căci oțelul lor este de calitate — primul oțel sovietic. Această scenă, a întîlnirii proletarilor cu conducătorul lor, este cu adevărat patetică.

Am vrut să redau într-un ritm crescînd al acțiunii, arta lui Lenin de a detecta cele mai importante fenomene ale vieții, de a defini simplu și clar sensul politic al evenimentelor. Am încercat, îndeosebi, să redau strălucirea orbitoare a gîndirii leniniste, logica ei perfectă. Ca interpret, am urmărit tot timpul și urmăresc să redau această fulgerătoare percepere a realității care-l caracteriza pe Lenin, să realizez transmiterea, cu maximum de claritate, a torentului său de gînduri ; capacitatea lui Lenin de a se descurca în lumea complexă a sufletului omenesc, de a sezisa tot ce este bun și valoros și de a respinge cu hotărîre tot ce este josnic. Nu uit, de asemenea, nici o clipă că Lenin a fost un minunat interlocutor și un orator inspirat.

Ca nici o altă artă, arta dramatică permite redarea vieții omului în mișcare, pe scenă, acum,



Boris Smirnov în „A treia patetică" de N. Pogodin — Teatrul Academic de Artă din Moscova

www.cimec.ro

azi, concret. *A treia patetică* a lui Pogodin reprezintă în același timp un mare tablou istoric și o lucrare foarte actuală, contemporană, și ascuțit publicistică. Tema educării omului nou, omul societății comuniste de mîine, străbate ca un fir roșu întregul spectacol.

Încrederea în oamenii muncii, chiar dacă aceștia șovăie uneori — ca de pildă inginerul comunist Sostravețki — „fire delicată și sensibilă", — această încredere nu-l părăsește niciodată pe Lenin. „Să iubești oamenii, este o sarcină din cale afară de grea" — spune V. I. Lenin în piesă.

Adevăratul umanism străbate scena în care Irina, zdrobită de durere vine la Lenin, bolnav, ca să ceară îngăduință pentru fratele ei. A ierta ceea ce nu se poate ierta — un „comunist" sperțar — este un lucru imposibil. Și Lenin, fără cruțare pentru vinovat, știe în același timp să împace inima și rațiunea acestei femei. Lenin judecă lucrurile de pe înalte poziții principiale, în numele unor idealuri luminoase, superioare. Nici un fel de compromis — aceasta caracterizează puritatea de cristal a moralei lui Lenin. Nu o dragoste măruntă poartă Lenin oamenilor, ci o dragoste mare. Aici răsună cu o deosebită forță tema unui profund umanism principial.

Chipul lui Lenin strălucește asemenea unei pietre prețioase cu nenumărate culori și nuanțe. Delicat, cu mult tact și multă finețe sufletească, acest om este în același timp dur, intransigent față de tot ce este ostil concepției lui de bolșevic și om.

A sluji oamenilor — iată temeiul comportării lui; a nu admite cu nici un preț să se lase servit — iată legea de fier a existenței sale pînă în ultima clipă. Lenin are o strălucire lăuntrică, profundă, și așa am vrut noi să-l întruchipăm în finalul spectacolului, ca să rămînă viu și real în memoria oamenilor.

Prin tensiunea ei, piesa se ridică pe culmile tragediei; în același timp însă, *A treia patetică* se înscrie ca o creație neobișnuit de optimistă, deoarece chipul lui Lenin este nemuritor.

Cînd am creat prima dată chipul lui Lenin, acum trei ani, am dus o intensă și profundă muncă de documentare, pe care am continuat-o acum. De fapt, această afirmație nu corespunde întrutotul realității: este o muncă pe care o duc în permanență și nu o întrerup nici o clipă.

Pe scenă, numeroase trăsături ca: mersul, gesturile, graseierea caracteristică, au devenit, s-ar zice, a doua mea natură. M-am obișnuit atît de mult cu ele, încît acum, „intrarea în personaj" a devenit pentru mine ceva organic. În perioada pregătirii acestui rol, în *Orologiul Kremlinului*, eram deosebit de preocupat de asemănarea exterioară, ca să spun așa, portretistică. Aceasta nu vrea să spună că atunci nu am acordat atenția cuvenită dezvoltării personajului. Acum însă, pregătindu-mă pentru *A treia patetică*, am fost deosebit de preocupat de ceea ce constituie elementul esențial al chipului lui Lenin. N-am mai căutat asemănarea exterioară, ci am urmărit cu deosebire logica lăuntrică a gîndirii lui. De aceea, — am să vă dezvălui un secret — cu toată răspunderea de care sînt conștient, aici îmi permit să improvizez (cu toate că în general acest lucru nu-l utilizez ca sistem). Și machiajul este mult mai simplu decît în *Orologiul*. Acolo era aproape o mască, redînd cu fidelitate aspectul fizic al lui Lenin. Acum am simplificat mult, după principiul că asemănarea trebuie să existe, dar trebuie să fie luată în considerație și fața actorului.

Să vă dau un exemplu. Fruntea lui Lenin, de pildă. În *Orologiul* îmi „făceam" o frunte care copia cu minuțiozitate fruntea, după fotografii și portrete. Acum, folosindu-mă de faptul că am eu însumi o frunte destul de înaltă, nu o mai machiez în nici un fel. În chipul acesta, nici ochii nu socotesc necesar să-i mai machiez; caut să-i fac să semene prin expresie, nu prin imitare fizică, cu ochii lui Lenin.

Am mers, așadar, în acel rol pe linia dezvoltării și prezentării complexității lumii interioare, simplificînd la maximum latura asemănării fizice prin machiaj,

www.cimec.ro

căutînd doar s-o sugerez prin cîteva gesturi — şi acestea discrete. Am căutat tot mai complicate rezolvări psihologice. Căci asemănarea fizică, prea amănunţită, încătuşează artistul, care-şi dobîndeşte libertatea doar cînd urmăreşte să redea calităţile spirituale ale personajului.

Aici trebuie să fac o paranteză. Ţin să vă amintesc că pe scenele teatrelor sovietice chipul lui Lenin a fost prezentat de nenumărate ori. Toţi — sau aproape toţi — interpreţii merg pe linia clasicelor gesturi, a unui machiaj cît mai fidel chipului lui Lenin, într-un cuvînt, pe linia cea mai uşoară : a asemănării fizice. Am căutat să evit această cale bătătorită. Am urmărit ca pe scena M.H.A.T.-ului, Lenin să fie recunoscut nu numai de cei care l-au cunoscut în viaţă, ci şi de generaţia tînără care trebuie să-l perceapă ca pe un om viu, să recunoască sufletul, gîndirea lui Lenin. Am căutat să redau ceea ce consider că e un lucru nou, în acest spectacol : şi anume suflul contemporaneităţii.

Aş vrea să accentuez că n-aş fi reuşit să creez niciodată chipul lui Lenin, în cele şase luni cît au durat repetiţiile, fără truda şi contribuţia întregului colectiv al teatrului. Însăşi concepţia regizorală a dezvăluirii chipului lui Lenin — concepţie pe care mi-am însuşit-o în întregime — se bazează pe colectiv. O pildă, din multe : scena din uzină nu s-a construit pe chipul lui Lenin, ci pe dialogul lăuntric, original, al lui Lenin cu poporul — realizat de toţi interpreţii, în cele mai mici detalii expresive. De altfel, în crearea rolului am avut nevoie mai mult ca oricînd, de atmosferă, ceea ce colectivul, foarte închegat, cu un joc deosebit de concentrat, a realizat pe deplin.

În afară de aceasta, de mare însemnătate a fost nu numai pregătirea propriu-zisă a rolului — adică cele şase luni de repetiţie —, ci şi un anume, aş zice, antrenament personal. Citesc neîntrerupt o seamă de materiale în legătură cu Lenin. În asemenea împrejurări se obişnuieşte să ţi se dea întreaga listă a operelor lui Lenin, drept cărţi de căpătîi. Ceea ce sună, nu ştiu cum, prea puţin convingător. Dar aceasta este realitatea. Dacă în prima etapă, atunci cînd pregăteam *Orologiul*, am pus accentul pe studierea operelor lui Lenin, pentru a sezisa mai bine modul de gîndire al conducătorului, acum studiind în continuare am acordat o mai mare atenţie memoriilor publicate de cei care l-au cunoscut, diferitelor cărţi legate de viaţa lui Lenin. Deosebit de utilă mi-a fost, dintre acestea, culegerea, recent apărută, *Gorki despre Lenin*, deşi citirea oricăror lucrări privind pe Lenin şi colecţionarea oricăror altor materiale — picturi, fotografii, stampe — au devenit pentru mine o preocupare obişnuită, o pasiune.

Am căutat, de asemenea, să aflu, şi am reţinut multe trăsături interesante, lucruri noi şi uneori chiar nuanţe imperceptibile din întîlnirile şi convorbirile mele cu oamenii care l-au cunoscut îndeaproape pe Lenin. În această direcţie, deosebit de instructive mi-au fost întîlnirile şi cu muncitorii bătrîni, veterani ai revoluţiei noastre, care au avut prilejul să stea în preajma lui Lenin şi care sînt cetăţeni ai republicilor de democraţie populară, vizitate de mine cu ocazia turneului M.H.A.T.-ului, în vara anului 1956.

Înainte de premiera piesei *A treia patetică*, teatrul a organizat întîlniri cu veteranii bolşevici, care au lucrat alături de Lenin, sau l-au cunoscut. Am jucat în faţa acestora fragmente din piesa, încă în lucru, şi am supus jocul meu discuţiilor. De un deosebit interes şi folos mi-a fost întîlnirea cu Totieva, secretara lui Lenin, la Kremlin, în ultimii lui ani de viaţă. Observaţiile ei m-au ajutat foarte mult în dezvăluirea caracterului lui Lenin.

În general, contactul cu oamenii vii, depănarea amintirilor unor oameni obişnuiţi — muncitori şi ţărani — mi-au furnizat un bogat material de „amănunte veridice", mi-au înlesnit să înţeleg şi mai bine pe Lenin — omul.

Artistul care interpretează rolul Lenin trebuie să-şi apropie şi să educe zi de zi, în sine însuşi, trăsături care erau proprii marelui conducător ; deoarece Lenin nu poate fi „reprezentat" pe scenă ; ca să *trăiască* în spaţiul şi timpul scenic, el trebuie să fie trăit.

www.cimec.ro

Liviu Ciulei

O SARCINĂ GREA

Liviu Ciulei în „Omul cu arma" de N. Pogodin — Teatrul Municipal

Interpretînd rolul de grea răspundere al personajului Lenin în piesa *Omul cu arma*, am căzut de acord cu Ion Olteanu, regizorul spectacolului, la reliefarea mai multor trăsături pe care le-am considerat principale. Complexitatea acestei mari figuri istorice a secolului nostru este poate o sarcină prea grea de atins pe parcursul a trei scene scurte, care ilustrează doar cîteva clipe din viața lui Lenin. Acțiunile, în care autorul piesei ni-l înfățișează, sînt limitate la cadrul dramatic pe care i l-a permis construcția piesei. Sarcina ce-mi revenea era, ca în cadrul acestor fragmente de acțiune, să sugerez spectatorilor, cu mijloace actoricești, personalitatea geniului politic care a fost Lenin. Sigur că este un lucru foarte greu acesta. De aceea, am urmărit în afară de redarea textului, cu sensurile lui cît mai intim trăite, — așa cum am încercat pe toate căile să le gîndesc în mintea personajului —, să redau acele trăsături principale de care pomeneam și pe care le-am considerat a fi următoarele :

a) capacitatea acestui mare om de a cuprinde o pluralitate de probleme în același timp. În aceeași fracțiune de secundă, mintea lui să sezisese detaliul și întregul, să-l plaseze în complexul concepției lui despre societate și lume, să țină seama de condițiile realității imediate și de năzuințele pe care le trăia pentru omenire ;

b) atenția deosebită pe care o acordă frămîntărilor în fiecare om, dar mai ales în oamenii simpli legați direct de viață, fără a folosi abstracțiuni intelectuale, am considerat-o a fi a doua trăsătură caracteristică, principală. Învăluirea acestei atenții cu căldura afectivă în ascultarea „omului cu arma", a fost iarăși o preocupare de seamă.

În primul tablou al actului III, cînd Lenin e singur în biroul lui de la Smolnîi, am încercat să accentuez și mai mult, decît în restul piesei, intimitatea personajului, căutînd să adaug profilului istoric, datele de viață ale personajului.

Toate aceste gînduri trebuie îmbrăcate, pentru scenă, cu elementele care să satisfacă atîtea și atîtea păreri pe care fiecare om și le-a preconceput despre figura și personalitatea lui Lenin. Cît trebuie să corespundă imaginea personală a lui Lenin cu imaginea pe care fiecare om o poartă în el, dozarea acestui raport este, desigur, o treabă foarte grea. Realizarea unui asemenea rol nu poate fi considerată drept finită niciodată, pentru că adîncimile unui astfel de personaj sînt atît de nelimitate. Acestea au fost unele din deziderateie mele pe care am vrut să le împărtășesc publicului din întregul compoziției. Nu pot fi judecătorul meu în realizarea lor.

www.cimec.ro

Gheorghe Leahu

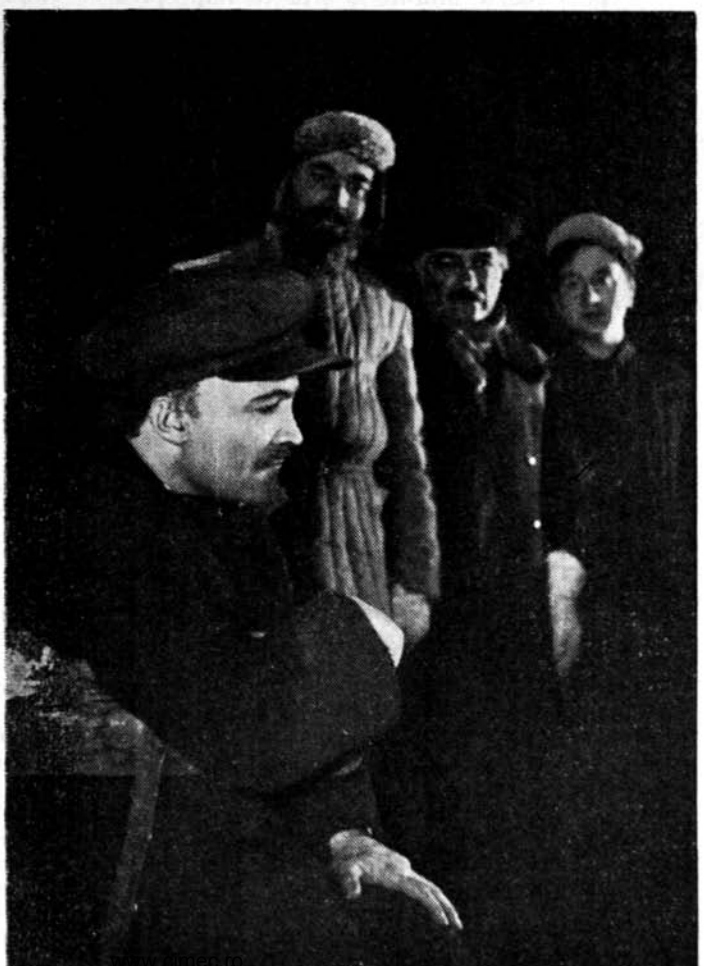
MOMENT EMOȚIONANT

Unele date fizice și temperamentale personale au stat la baza îndemnurilor prietenești, care au sfîrșit prin a mă convinge să-l interpretez pe Lenin. N-am primit dintru început cu ușurință aceste recomandări. Mi se părea că nu-i ușor pentru un actor să întruchipeze o anume personalitate, a cărei imagine fizică este atît de cunoscută tuturor. În al doilea rînd, era vorba nu de o oarecare personalitate, ci de personalitatea lui Lenin, care determină un grad de responsabilitate copleșitoare pentru un artist conștient de limitele dimensiunilor lui proprii.

Totuși, curajul l-a avut înaintea oricui, autorul. Apoi, o serie de interpreți din Uniunea Sovietică. Sînt cunoscute celebrele creații în rolul Lenin dobîndite de Șciukin, Smirnov și Strauh. La noi în țară, spectacolul festiv din 7 noiembrie 1957 mi-a prilejuit — ca să zic așa — pionieratul în prezentarea figurii lui Lenin, într-o montare scenică tot pe text de Pogodin, sub îngrijirea colegului meu, Ion Maximilian. Mai cunoscute, însă sînt: creația artistului emerit Liviu Ciulei de la Teatrul Municipal, și a tînărului și talentatului actor Popovici-Poenaru de la Teatrul de Stat din Bacău, respectiv în *Omul cu arma* și *Orologiul Kremlinului*, care au marcat, pe planuri diferite, modalități de întruchipare scenică a marelui Lenin.

Străduința mea de azi s-a bucurat de neprețuita îndrumare a regizorului Boris Mihailovici Dmohovski, distins om de artă al Uniunii Sovietice, ceea ce a constituit pentru mine un neîndoios avantaj.

E firesc să se poată spune multe lucruri despre munca la acest rol. Mi-aș permite să amintesc doar cîteva aspecte. Documentarea a însemnat, în cazul de față, lectura atentă a multor sute de pagini din ceea ce a scris Lenin și ceea ce s-a scris despre el... Am considerat că pentru a-l interpreta pe Lenin, trebuie să pătrunzi în însăși natura lui intimă de gîndire și acțiune. Acest lucru este foarte complex, și a te apropia cît mai mult posibil de acest țel constituie, cred, sarcina



Gheorghe Leahu în „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Timișoara

www.dimeo.ro

principală actoricească. Numai ca să-l înțelegi pe Lenin, în modalitatea lui proprie de a pune întrebări pentru care avea dinainte răspunsuri, sau felul de a folosi întrebările pentru a determina interlocutorului un unic răspuns, cel adevărat, cel necesar — a trebuit multă, multă străduință și nici azi nu știu cît voi fi reușit să conving în acest spirit pe parteneri și publicul spectator. În această piesă a lui Pogodin, Lenin este pus în situația de a se întîlni cu reprezentanți ai tuturor claselor și păturilor sociale rusești din perioada N.E.P.-ului, cîteodată prin intermediul unei singure fraze. Și nu numai caracterul diferit al acestor întîlniri trebuia găsit, ci și poziția — dacă vreți — leninistă față de aceste situații diferite, față de acești oameni cu optică atît de multicoloră. A marca scenic și convingător privirea lui Lenin peste veacuri, abordarea tuturor problemelor de pe poziția devenirii lor, a perspectivelor ce le conțin, este un lucru deosebit de dificil și de mare răspundere.

A gîndi, așadar, că interpretării lui Lenin îi este suficientă punerea degetului mare la vestă, pasul repede, capul puțin aplecat, sau mîna dreaptă întinsă înainte, înseamnă a privi foarte naiv această muncă de creație atît de grea. Desigur că greșită poate fi și atitudinea de a socoti inabordabilă această sarcină artistică.

Filmele documentare din timpul vieții lui Lenin, filmele cu interpreți ai personalității lui, m-au ajutat într-o măsură pentru care datorez recunoștință, dar nimănui nu-i datorez mai mult pentru ce am dobîndit decît scumpului oaspete și prieten drag, Boris Mihailovici Dmohovski, care ne-a fost nu un regizor, ci un adevărat profesor al unei arte impresionante. Neuitată va fi pentru întreg colectivul nostru această pagină de creație din istoria teatrului timișorean.

Aș fi foarte mîhnit să știu că împrejurările vieții nu-mi vor mai acorda putința să mai lucrez vreodată cu maestrul Dmohovski. Scenele cu Lenin îl oboseau în timpul repetițiilor în mod deosebit, deoarece în ele depunea o concentrare nervoasă excepțională. Nu neglija nici cel mai mic amănunt. Iar regizorul nostru Ion Maximilian ne-a fost de un mare ajutor prin strălucita și perseverenta spontaneitate cu care traducea tot timpul indicațiile maestrului, în așa fel ca nici o greutate de limbă să nu ne stînjenească în pregătirile noastre. Este de datoria mea să adaug că talentatul nostru machier Nicolae Vass, printr-o muncă foarte stăruitoare, după zeci de probe, a reușit să mă apropie de aspectul fizic al lui Lenin, creînd o mască adecvată.

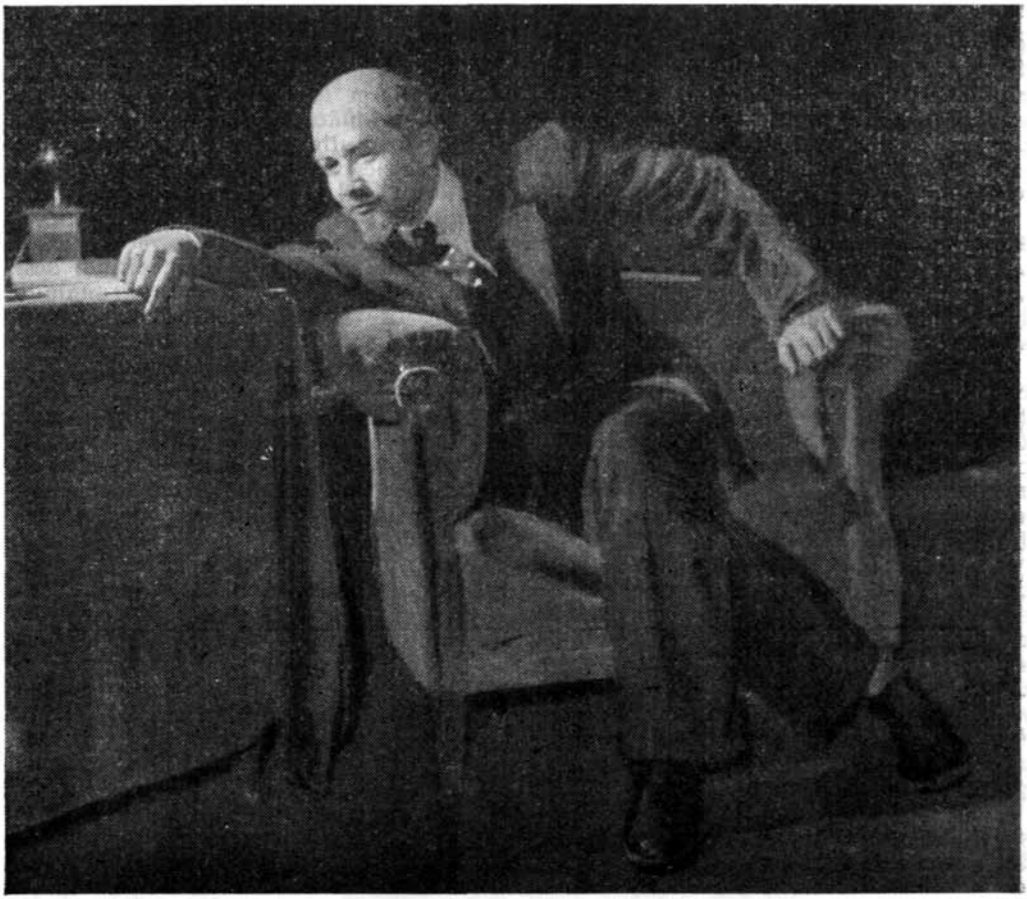
Consider, în sfîrșit, că mai ales la un asemenea rol, munca de creație trebuie să continue și după seara premierei...

Gh. Popovici-Poenaru

MARELE MEU ROL

La început mi s-a părut temerară ideea punerii în scenă a unei piese în care apărea pentru prima oară Lenin — în plină maturitate — pe o scenă românească, de către un colectiv format din proaspeți absolvenți ai Institutului de Teatru. Pe urmă, cînd rolul mi-a fost încredințat mie, am socotit că-mi va fi imposibil să-l realizez. Întruchiparea genialității și personalității unui asemenea om, constituie o problemă de viață în munca unui actor, necesitînd o deosebită maturitate artistică și o îndelungată experiență scenică. Toate acestea m-au determinat să fac demersuri, în primul rînd, pe lîngă tinerii regizori ai piesei, apoi pe lîngă foștii mei maeștri pentru a se renunța la această idee care — credeam eu — depășea cu mult limitele încumetării. Cu toate insistențele, entuziasmul și încrederea tinerilor regizori au învins : urma deci, să-l interpretez pe Lenin în piesa *Orologiul Kremlinului*. Continuam să fiu stăpînit de panică. Problemele ce se ridicau erau deosebit de complexe și rezolvarea lor era pentru mine, — în afara faptului că-mi solicita toate resursele artistice și puțina mea experiență de actor — de o imensă răspundere, deoarece urma să fiu primul actor român care-l întruchipa pe Lenin

www.cimec.ro



Gh. Popovici-Foenaru în „Orologiul Kremlinului" de N. Pogodin — Teatrul de Stat din Bacău

la maturitate, așa cum îl poartă fiecare dintre noi în minte, așa cum îl știm cu toții din fotografii. Treptat, ideea întruchipării lui Lenin a început să mă pasioneze.

***

Piesa urma să constituie producția de fine de an a doi studenți din anul IV regie. Sub conducerea lor am început lucrul:

Am citit piesa și apoi am recitit-o. Cînd terminam, o luam iar de la început. Duceam discuții. Degeaba. La un moment dat, cu toate că intențiile și scopurile îmi deveniseră clare, personajul nu mi se contura deloc. Se născuse în imaginația mea un om care nu aducea nici pe departe cu ceea ce simțeam și știam din citite, din auzite și din văzute pînă atunci, că trebuie să fie Lenin. Încetul cu încetul, mi-am dat seama că nu situațiile și problemele piesei au importanță, ci descoperirea de către mine, în primul rînd, a *omului* Lenin.

Nu se punea o problemă obișnuită, de creare a unui rol bazată pe fantezie, — lucru, de altfel foarte elastic, — ci aceea a contopirii mijloacelor mele actoricești cu imaginea trăsăturilor interioare și exterioare pe care le poseda Lenin. Trebuia să mă educ în sensul redării modului de a mă înflăcăra, de a privi, de a asculta, de a mă supăra, de a fi înțelegător, de a mă bucura și de a da mîna, de a sta, a merge, a mă așeza, a gesticula. Toate într-un anume fel și nu într-altul.

www.cimec.ro

Am pornit deci la citirea și aprofundarea numeroaselor amintiri pe care ni le-au lăsat contemporanii săi. L-am cunoscut în felul acesta pe Lenin : acasă, frămîntat de anumite probleme ; în cabinetul său de lucru, stînd de vorbă cu diferiți oameni. L-am urmat în închisori și deportări. Am fost cu el la ședințele de partid ținute în ilegalitate. Am făcut cunoștință cu plăcerea lui de a cînta arii din opere și cu pasiunea lui pentru muzică. L-am văzut stînd de vorbă și jucîndu-se cu copiii, am fost cu el la vînătoare. Am aflat cărțile care-l pasionau. Într-un cuvînt, am făcut cunoștință cu tot ceea ce forma pe omul și pe conducătorul Lenin.

Insistînd cu lecturile, mi l-am apropiat din ce în ce mai mult și fiind preocupat în permanență de el, am început să intuiesc și chiar să-mi intre în reflex anumite reacții și acțiuni ale lui. Eram mulțumit, de multe ori, cînd, citind, descopeream date pe care eu le bănuiam dinainte. Astfel, încetul cu încetul, anumite laturi interioare începură să-mi devină familiare. În viața de toate zilele, căutam să-mi închipui cum ar fi reacționat, ce ar fi gîndit Lenin, în situații asemănătoare.

După ce am obținut o oarecare siguranță asupra datelor interioare, a început să mă preocupe rezolvarea plasticii personajului. Problema era dificilă. Cu toate că odată cu apropierea mea de el pe plan interior se creaseră și corespondențe exterioare, rolul nu era încă rezolvat. Trebuiau găsite atitudinile cele mai caracteristice, găsit motorul lor și însușite pînă-ntr-atît, încît pozițiile clasice să nu apară ca poze în sine, ci ca o necesitate organică a întregului desen, a mișcării și a stărilor sufletești corespunzătoare. În asta consta dificultatea noii sarcini care îmi revenea.

Am trecut în primul rînd la studierea fotografiilor și la vizionarea filmelor documentare cu însuși Lenin. Aidoma lecturilor am perseverat asupra studierii acestui nou material. Cu ajutorul imaginației și al datelor pe care mi le apropiasem, de acum, mă străduiam să privesc fotografiile în mișcare. Căutam să le stabilesc subtextul. Insistențele mele n-au rămas fără rezultat. Precum odinioară mă surprindeam reacționînd aidoma lui Lenin, acum mă surprindeam făcînd gesturi, luînd atitudini asemănătoare lui. Fără a-mi studia nici o clipă mișcările și pozițiile în fața oglinzii, am reușit prin propria discernere și cu ajutorul regizorilor și al marilor maeștri, care-mi supravegheau munca, să-mi fac și de data aceasta organică plastica eroului meu.

Abia după ce îmi însușisem atît unele date interioare, cît și unele exterioare ale lui Lenin, am trecut la studierea stampelor și la vizionarea filmelor cu marii lui interpreți. Încercam satisfacții mari, realizările mele în măsura în care existau, se dovedeau de multe ori a fi valabile. Cu acest studiu ulterior mi-am îmbogățit compoziția. Am avut multe lucruri de completat, deși majoritatea noilor trăsături nu fuseseră cu totul ignorate, de mine, ci doar neaprofundate sau insuficient realizate.

Avînd personajul schițat, am început studierea situațiilor din piesă. De data aceasta, roadele nu s-au lăsat prea mult așteptate. Problemele îmi erau cît de cît la îndemînă.

***

Vizionarea spectacolului a dat verdictul : peste două zile, premieră.

***

Iată-mă în seara cînd, în fața spectatorilor, trebuia să apară pentru prima oară Lenin, așa cum îl cunoaștem cu toții. Emoția pe care o încercam era covîrșitoare. Știam că toți așteaptă să-l vadă pe cel despre care au auzit și cunosc atîtea. Intrînd în scenă, am simțit ca niciodată pînă atunci, fluidul magnetic pornit din privirile sutelor de spectatori. Ochii tuturor plini de emoție și curiozitate, erau ațintiți asupra personajului meu. Îi urmăreau fiecare vorbă, fiecare gest. Mi-am dat încăodată seama cu acest prilej de marea răspundere ce-mi revenea.

***

Sînt fericit că am posibilitatea de a duce figura lui Lenin în rîndurile miilor de oameni ai muncii care ne-au vizionat și ne vizionează spectacolul.

Mă voi strădui cu toată puterea mea de muncă, ca peste cîțiva ani, dacă voi avea prilejul să mai reiau acest mare rol, să-l prezint îmbogățit.

Doresc să aduc pe această cale modestul meu omagiu aceluia căruia noi îi datorăm viața noastră, fericirea noastră.

www.cimec.ro

Stamate Popescu

CUM L-AM INTERPRETAT PE LENIN

Munca mea la rolul lui Lenin din piesa *Familia* de I. Popov, piesă închinată adolescenței și tinereții marelui conducător, a început odată cu realizarea adaptării radiofonice, în urma căreia mi s-a propus să interpretez același rol la Teatrul „C. I. Nottara" —, care înscrisese piesa în repertoriu. Sigur că emoția și bucuria au fost mari pentru mine, dar și teama că nu mă voi putea ridica pînă la înălțimea rolului, mai ales că pentru prima dată în țara noastră apărea pe afișul de teatru numele lui V. I. Lenin.

Îmi dădeam seama, de la început, de marea răspundere ce-mi revenea mie, un tînăr actor care ieșisem de pe băncile Institutului abia de un an de zile.

Îmi dădeam seama de marea complexitate a rolului, deoarece, spre deosebire de piesele consacrate vieții și activității marelui dascăl, — care ni-l zugrăviseră la maturitate, conducător încercat și recunoscut al proletariatului — piesa lui Popov înfățișează procesul de frămîntări și căutări din anii adolescenței și tinereții lui V. I. Lenin, ani care au pregătit activitatea revoluționară de mai tîrziu.

Sarcina mea nu era deloc ușoară. Trebuia să redau pe elevul Vladimir Ulianov la 16 ani, plin de tinerețe și avînt, dîrz, cumpănit, echilibrat, entuziast, hotărît, cu o mare delicatețe și gingășie sufletească, nervos dar și stăpînit, cu o matură putere de gîndire, un suflet nobil și generos, însetat de știință și literatură, de dreptate și adevăr, neînfricat în lupta pentru convingerile sale. Trebuia să comunic scenic convingerea că acest tînăr va deveni în curînd titanul gîndirii și acțiunii omenești.

În finalul piesei (după un interval de opt ani), trebuia să redau pe Lenin așa cum îl cunoaștem din portrete, nu ca pe un copil, ci ca un luptător și gînditor marxist format și educat, devotat fără nici o rezervă clasei muncitoare, pe cel care a pus temelia marelui Partid marxist din Rusia ; trăsăturile celui mai uman dintre oameni.

Stamate Popescu în „Familia" de I. Popov — Teatrul „C. Nottara"

www.cimec.ro

Ce am făcut pentru a împlini sarcina grea care mi-a pus în față cele mai grele probleme și frămîntări din viața mea, timp de aproape cinci luni de zile?

— Am cercetat mai amănunțit metodele și tezele lui C. Stanislavski care mi-au fost jaloane, însușindu-mi-le pentru întreaga mea activitate viitoare.

— Prima etapă de muncă a fost studierea condițiilor social-politice dintre anii 1885—1900, în care perioadă este plasată piesa, anii mișcărilor și grevelor muncitorești din Rusia.

— Am cercetat principiile vechii școli țariste în care domnea teroarea: *„Școală — așa cum a numit-o Lenin mai tîrziu — a buchiselii și a mustruluielii și a tocelii care căuta să facă din tineretul studios slugi credincioase ale autocrației"*.

— Apoi am trecut la cunoașterea vieții marelui conducător, citind zi și noapte din operele lui atît de vaste, din scrierile despre el, din scrierile închinate lui. De cel mai mare ajutor mi-au fost amintirile surorii sale Ana Ulianova Elizarova, care povestește amănunțit despre Lenin, începînd cu vîrsta de 3 ani pînă în ultimele zile ale vieții sale.

Am citit, în aceeași măsură, amintirile lui Gorki, ale lui Babușkin, pe Maiakovski și pe alți tovarăși de luptă ai marelui conducător.

În acea perioadă, am vizionat în permanență toate filmele documentare existente la noi, în care apărea figura lui Lenin.

În plină perioadă de elaborare, atunci cînd eram angrenat în muncă, am cunoscut cartea biografică a actorului de film Maxim Strauh, cel care a întruchipat figura lui Lenin în mai multe filme *(Omul cu arma, Neuitatul an 1919)*, carte în care se vorbește despre creațiile actorului și în special de crearea chipului lui Lenin.

Strauh povestește că scenariul filmului *Cartierul Viborg* era terminat, și regizorii Kozințev și Trauberg se frămîntau cu privire la modul în care ar trebui să rezolve interpretarea chipului lui Lenin. După multe luni de căutări, ei au găsit pe un oarecare Ivanov, de o asemănare uimitoare cu Lenin. Au început repetițiile cu acest actor-amator, și pe lîngă alți regizori tineri care lucrau cu actorii, Maxim Strauh, el însuși tînăr, avea ca sarcină inițierea artistică a lui Ivanov. Astfel a început turnarea filmului în care Lenin era interpretat de artistul amator. După primele secvențe, s-a constatat că deși asemănarea fizică era perfectă, nimic din marea personalitate a lui Lenin, din simplitatea sa, din geniul său, nu era redat pe peliculă. Filmul a fost reînceput și terminat cu Șciukin — primul și cel mai bun interpret al lui Lenin.

Propunîndu-i-se după mulți ani lui Strauh să interpreteze prima dată în teatru — pe urmă în film — acest rol, el arată că a tras concluzia că actorul-interpret al lui Lenin trebuie să redea în primul rînd sufletul acestui personaj, chipul lui interior.

Foarte folositoare mi-au fost discuțiile purtate cu regizorul și omul de teatru sovietic Kliusnikov, care s-a născut în Simbirsk, locul de naștere al lui Lenin. Acesta mi-a povestit cum arătau locurile natale ale lui Lenin, obiceiurile, cîntecele pescarilor de acolo, și, chiar despre Lenin, pe care-l văzuse cînd era copil. În timpul pregătirii spectacolului, a vizitat teatrul nostru artista poporului S. V. Ghiațintova care pusese în scenă spectacolul la Moscova și jucase în acest spectacol; discuțiile purtate cu ea ne-au fost de un mare ajutor.

Priveam neîncetat reproduceri de picturi, statui și monumente, fotografii, înfățișîndu-l pe Lenin de la vîrsta copilăriei pînă în ultimele zile ale vieții, reproduceri pe care le țineam pe pereții camerei mele, pe biroul meu și pe bibliotecă în toate colțurile, zi și noapte, cercetîndu-le. Nici acum nu pot uita o fotografie în care „cel mai uman dintre oameni" ținea mîna dreaptă cu cotul pe speteaza unui scaun, iar pumnul simplu, dar puternic, părea că strînge în el destinele pămîntului întreg. Niciodată nu am crezut că am redat pe deplin trăsăturile acestui geniu, dar am fost mulțumit cînd cronicile ziarelor și revistelor după sfîrșitul muncii, au relevat că am pus accentul pe trăirea interioară, pe înțelegerea ideologică și afectivă a rolului. În cariera mea artistică, acesta a fost cel mai complex rol; cu marea lui gamă de sentimente înălțătoare, cu materialul documentar atît de vast și de luminos la care m-a îndrumat pentru a-l interpreta, acest rol m-a înarmat totodată cel mai mult și pe plan politic.

www.cimec.ro

B. Dmohovski

LENIN

CIUDNOV : ....la mine, frate, veneau personalități de vază la vînătoare. Dar de ce Lenin e mai presus decît toți — nu știu...

KAZANOV : — E un om simplu...

CIUDNOV : — „Simplu!"... Am văzut și simpli! Nu-i tot aia! Nu noi, tu și cu mine, putem înțelege de ce Vladimir Ilici nu seamănă cu nimeni".

(*Orlogiul Kremlinului*, actul I, tabloul 3)

Cred că nu numai Ciudnov, bătrînul vînător din Razliv, se află în această situație. Părerea mea este că afirmația de mai sus poate aparține, într-o măsură sau alta, tuturor acelora cărora le revine sarcina de a întruchipa chipul lui V. I. Lenin.

Bineînțeles, faptul acesta nu înseamnă că trebuie să renunțăm la nobila misiune de a întruchipa chipul conducătorului proletariatului mondial.

Înseamnă, dimpotrivă, că noi oamenii de artă ai socialismului trebuie să depunem toată dragostea, măiestria, să recurgem la tot talentul, puterea de muncă, abnegația și cunoștințele noastre, spre a reda chipul lui Vl. Ilici Lenin, cît mai concret, mai convingător, miilor de spectatori care vor veni la teatru, avînd propria lor părere, propria lor concepție despre Lenin, și care îl vor compara astfel în mod direct, pe plan emotiv, cu ceea ce li se va înfățișa pe scenă.

Un mic exemplu: cînd în ajunul Revoluției din Octombrie, Lenin a intrat în ilegalitate și a plecat la Razliv, în scop conspirativ el și-a ras barba; tot astfel arăta el și în zilele Revoluției din Octombrie, dar dacă în actuala etapă istorică îl veți înfățișa astfel, nu veți dobîndi din partea spectatorului decît protestul său. Ceea ce înseamnă că, adevărul în artă se deosebește, întrucîtva, de adevărul mărunt din viață — acesta este adevărul *poporului* și vai de acel care îl va călca.

Teatrul de Stat din Timișoara și-a luat marea răspundere de a da viață pe scena sa, chipului care trăiește în toate inimile oamenilor muncii din întreaga lume. Faptul acesta constituie o experiență profesională cu totul nouă, ceea ce amintește într-o oarecare măsură de situația în care se afla teatrul sovietic în deceniul al III-lea, cînd dramaturgii și regizorii înaintați sovietici au încercat, cu succes, să realizeze, în teatru și pe ecran (Kapler, M. Romm, N. Pogodin, R. Simonov) cerințele istoriei și ale vieții însăși, privind realizarea pe scenă sau pe ecran a chipului conducătorului.

Consider ca foarte interesant faptul că în Romînia, aceasta s-a întîmplat în centrul regional Timișoara. Este interesant, pentru că aceasta constituie o mărturie a superiorității vădite a orînduirii socialiste; și anume, ștergerea diferențelor între Capitală și provincie.

Se cerea din partea actorului un act eroic și iată că artistul emerit al R.P.R., Gh. Leahu, un actor interesant și multilateral, l-a săvîrșit și cred că nu exagerez. E de ajuns să pomenesc doi factori: marea răspundere față de muncă, lucru determinant, aci, precum și cele 25 sau 26 de probe de machiaj, care au fost făcute pînă cînd actorul și regizorul să se declare mulțumiți. Dar nu acesta este principalul. Care au fost împrejurările și condițiile ce au dus la rezultatele dobîndite?

www.cimec.ro

În primul rînd: talentul și concepția despre lume. Fără talent nici n-ar fi meritat să te încumeți la o asemenea muncă. Cît despre rolul concepției despre lume în munca actorului, cred nimerit să spun cîteva cuvinte. Tov. Gh. Leahu este membru de partid și toate problemele ideologice și politice pe care le abordează Lenin, în piesa *Orologiul Kremlinului*, îi sînt familiare, concrete, vii. De aici s-a înălțat acea bază de oțel, care a asigurat realizarea chipului marelui comunist.

În al doilea rînd, studierea profundă și temeinică a tuturor amintirilor vii ale contemporanilor. În al treilea rînd, o cercetare la fel de profundă și de atentă a realizărilor premergătorilor săi: Șciukin, Strauh ș.a. Vizionarea repetată a acelor cîțiva metri de film documentar care l-au păstrat pentru posteritate pe Lenin cel adevărat, precum și studierea materialului iconografic: fotografii, desene, portrete, tablouri, sculpturi etc.

Și în sfîrșit, o analiză cu adevărat dialectică a caracterului geniului și Omului — cu literă mare— așa cum ne apare el din paginile minunatei piese a lui N. Pogodin, *Orologiul Kremlinului*, a doua parte a trilogiei sale despre Lenin.

Ultimele două congrese ale Partidului Comunist al Uniunii Sovietice au influențat profund această muncă. La capitolul luptei împotriva cultului personalității, Congresul al XX-lea al Partidului a adus o fundamentare precisă și științifică a problemei: conducător-partid-popor. Iar Congresul al XXI-lea, care a avut loc tocmai în perioada muncii asidue asupra piesei *Orologiul Kremlinului*, la teatrul din Timișoara, a imprimat spectacolului un suflu nou, contemporan, un sens nou, izvorîte din cuvintele lui N. S. Hrușciov „Acum pășim într-un stadiu hotărîtor al realizării ideilor marelui Lenin cu privire la electrificarea totală a țării" (din Raportul ținut la Congresul al XXI-lea al P.C.U.S.).

Actorul, fire emotivă, nu a putut să nu se simtă atras de mobilitatea ce dă farmec acestei figuri excepționale.

Și aici, pe prim plan, apare neobișnuita energie, dinamismul, însușiri specifice ale caracterului marelui comunist, interesul lui viu și curiozitatea lui nestăvilită față de viață, în toate manifestările ei, legătura lui indisolubilă cu poporul, și dragostea pentru omul simplu rus, pentru muncitorul și țăranul rus.

...Zborul gîndirii geniale a conducătorului spre culmi inaccesibile unei priviri obișnuite... iar alături de asta, invidia puțin copilăroasă și atît de omenească față de un vînător mai norocos decît el...

...îmbinarea bunătății naturale, a căldurii sufletești și a bunăvoinței, cu intransigența ideologică aspră și uneori chiar plină de duritate...

...sentimentul umorului și cel al patetismului, care-l caracterizau în egală măsură...

...sentimentul concretului, realului, îmbinat cu visul nețărmurit, conceput de el ca întruchiparea unor sarcini noi, ce stau în fața poporului și a partidului lui...

Aceste însemnări pot fi continuate la infinit și sînt convins că interpreții ce vor urma, vor găsi și vor dezvălui noi și noi aspecte ale caracterului lui Ilici.

Esențial este că munca lui Gh. Leahu, artist emerit al R.P.R., dovedește maturitatea măiestriei lui actoricești și nu mă îndoiesc că se va bucura de o caldă primire din partea spectatorilor.

Sînt de asemenea convins că un artist atît de exigent ca tov. Leahu nu-și consideră munca terminată și că drumul spre perfecțiune e nesfîrșit.

www.cimec.ro

Ion Cazaban

STANISLAVSKI ŞI PROBLEMELE CREAŢIEI DRAMATICE

Sîntem în toiul unei rodnice promovări a dramaturgiei noastre realist-socialiste pe scenele teatrelor din întreaga ţară. Firește, numărul autorilor care se citesc prima oară pe afiş şi sînt chemaţi la rampă, creşte cu fiecare stagiune. Publicul aplaudă, pentru că a recunoscut pe scenă oamenii, gîndurile şi pasiunile zilelor noastre, faptele şi jertfele lor închinate viitorului socialist. Dar, această imagine teatrală a vieţii s-a înfiripat după o trudă îndelungată, după căutări artistice care nu se ştiu şi nu se văd (nici nu trebuie să se vadă). La începutul oricăror căutări şi rezolvări scenice, într-o măsură esenţială, a fost dramaturgul. El nu va putea neglija niciodată scopul şi consecinţele creaţiei sale. Spectacolul va fi înţeles ca o modalitate care conferă creaţiei dramatice un caracter mai popular şi mai eficient. Dramaturgul, dornic să cunoască posibilităţile teatrale ale scrisului său, modul cum pot renaşte din cuvinte fiinţe cu carne şi sînge, se alătură celor care lucrează direct la spectacol. Învăţînd din analiza specifică făcută textului dramatic de către regizori, interpreţi şi scenografi, scriitorul adună propriile sale concluzii. Şi, inevitabil, pe o treaptă superioară de înţelegere, va ajunge la Stanislavski şi la sistemul său. Pe orice cale ar porni — în preferinţa sa pentru un gen dramatic ori altul — acest dramaturg va ajunge la Stanislavski. Întîlnirea lor este inevitabilă.

Toate realizările lui Stanislavski vorbesc despre locul principal pe care îl acorda piesei, în făurirea unui spectacol, despre părerea pe care el o avea despre textul dramatic, sămînţa şi temelia spectacolului. Unde va găsi scriitorul de teatru soluţia problemelor care-l frămîntă? Cu siguranţă, nu în teoriile unilaterale, dispreţuind textul, ale unui „original" regizor despot, care se pretinde ototcreator în teatru: dar nici prin desconsiderarea muncii de făurire a spectacolului.

***

În lumea teatrului nostru circulă ades formula: textul poate fi valorificat în spectacol. Dar, dacă aceasta nu înseamnă „primatul textului" — într-o accepţie superioară şi cuprinzătoare: Stanislavski — ea devine încă o ipostază a despotismului regizoral. Stagiunea trecută, cu montarea unor piese greşite ideologic sau nerealizate artistic, ne îngăduie această părere. Dramaturgul realist-socialist are înaintea sa două datorii simultane care, la focul creaţiei, se contopesc. În primul rînd, are datoria să ia o atitudine hotărîtă, fără echivoc, militantă faţă de evenimentele sociale care-l înconjoară (pe uriaşul Maiakovski îl înconjura viaţa patetică a întregii omeniri...); de a le înţelege în lumina filozofiei marxist-leniniste, din unghiul actualităţii noastre eroice. Totodată, el are datoria de a se strădui să *exprime* ceea ce vede, ce simte, ce gîndeşte, *într-o imagine dramatică sugestivă, fără precedent.* Personaje dramatice, conflict, acţiune sînt derivate ale realităţii sociale şi ale gîndirii creatoare, nu ficţiuni construite la voia întîmplării. De aceea, deficienţele construcţiei dramatice (schematismul personajelor, acţiuni leşinate, perspective idilice) nu pot fi recuperate în spectacol. În numele unei îndoielnice valorificări, mai sînt totuşi colective teatrale care uită sfatul lui Stanislavski: „cît nu eşti sigur că ideea piesei a fost tratată cum se cuvine de autor, să nu începi niciodată lucrarea spectacolului". Realismul scenic, urmărit prin *sistem*, se realizează într-o imagine teatrală de totală desăvîrşire artistică, în care perfecţiunea mijloacelor de expresie scenică nu poate fi suficientă şi nu poate compensa absenţa expresivităţii textului. Spectacolul pretinde închegarea *tuturor* părţilor componente, într-o unitate organică, vibrantă, ca un organism viu, la care lipsa mîinilor nu poate fi compensată de frumuseţea ochilor. Îmbunătăţirea piesei prin spectacol nu se întîmplă, aşadar, decît în aparenţă şi, după cît se vede, doar teoretic. În schimb, întîlnim deseori exemplul opus al unor texte dramatice care, deşi just orientate ideologic, şi-au văzut în spectacol lipsurile artistice, amănunţite

www.cimec.ro

și mărite, ca de o lupă. Să ne gîndim, bunăoară, la *Casa liniștită* de la Teatrul Armatei ori la *Conștiința furată* de la Teatrul Național din Cluj.

Teatrul poate și trebuie să ajute pe dramaturg. Din cuvintele lui Stanislavski reiese că un text poate fi valorificat înainte de spectacol. Contribuțiile interpreților aduc doar sublinieri, pregnanță, subtilitate. Așa a muncit Stanislavski cu dramaturgii sovietici Afinoghenov, Ivanov, Leonov. Măiestria dramaturgului capătă amploare, se simte efectivă în elaborarea spectacolului. Autorul nu mai asistă la premieră ca un spectator de onoare, fără să-și priceapă mulțumirea sau nemulțumirea. Mulți dramaturgi sovietici recunosc în Stanislavski pe acel care implicîndu-i în desăvîrșirea spectacolului, alături de regizor și actori, le-a condus primii pași în teatru.

Cînd un poet debutant „promite", critica îl sfătuiește să mai citească poezie clasică și contemporană. Unui scriitor de teatru nu i-ar fi suficientă lectura. Arta sa nu este de sine stătătoare; imaginea dramatică trebuie să conțină posibilitatea vieții scenice. Dacă am cita pe clasicii dramaturgiei universale, cei sensibili la cuvintele înțelepte s-ar convinge ușor. Am pomeni viața lor petrecută între masa de scris și scenă, l-am pomeni pe Molière care spunea: „piesele nu trebuie citite decît celor capabili să descopere în ele interpretarea teatrală". Textul este redactat, avînd viziunea deplină a spectacolului, unde adevărul personajelor, vitalitatea și interesul acțiunii dramatice se dovedesc reale sau o părere. „Shakespearizare" sau „schillerizare" nu definesc doar două stiluri dramatice, dar și două modalități scenice de deosebită vigoare, la vremea lor. Gîndul dramaturgului caută mereu această vigoare, această capacitate de confruntare cu publicul. Atunci cînd își pune creația la temelia spectacolului, a rezolvat în bună măsură problema. Actele *văzute* sînt de obicei mai convingătoare, decît cele *citite*. Dramaturgul trebuie să dea prilejul acestei confruntări scenice, sensibile, și cu semnificații precise pentru întreaga mulțime de spectatori.

După Gorki, piesa este „forma literară cea mai dificilă" prin independența aparentă a autorului față de eroii săi. Dificultatea provine din această aparență care trebuie păstrată. În realitate, dramaturgului i se cere o atenție sporită pentru viața interioară și manifestările eroilor săi, o gîndire mereu trează. Dacă acest proces este intim fiecărui dramaturg, rezultatul lui, textul, trebuie să ofere actorului o serie de puncte de sprijin fără de care apariția sa pe scenă rămîne seacă, superficială.

Învățînd pe actor cum să analizeze, cum să aprofundeze și să aprecieze rolul său, sistemul lui Stanislvaski determină foarte explicit concluziile scriitorului. Cunoașterea sistemului de toți cei care făuresc spectacolul se arată o necesitate permanentă în teatrul nostru realist-socialist. Stanislavski însuși, plecînd de la adevărul vieții în analiza regizorală a piesei, vine în întîmpinarea dramaturgului care, în felul său, pe raza sa de recepție, caută expresia aceluiași adevăr. Cînd lucra cu interpreții, repetițiile sale erau, pentru autori, un adevărat curs de teoria dramei, pe capitole: exigența pentru tematică și ideea principală, realismul subiectului, justificarea psihologică și dramatică a replicii...

Se monta *Untilovsk* de Leonov. Autorul este chemat la repetiție și pus să citească replicile ca un actor. În cuvinte era ceva fals, nepotrivit, ceva care împiedica pe interpret. Dramaturgul îmbunătățea textul, în preajma personajelor sale; acestea, la rîndul lor, căpătau viață sub ochii săi.

Primatul textului înseamnă exprimarea lui în spectacol, cu toate datele esențiale, caracteristice, dar, implicit, înseamnă judecarea lui. Servirea textului se face cu luciditate, după o analiză multilaterală a valorilor sale. Cei care au uitat, pentru o vreme, menirea socială a teatrului, forța lui educativă și ideologică, au uitat de multe, l-au uitat și pe Stanislavski. Cînd alegea repertoriul M.H.A.T.-ului, regizorul lua seamă îndeosebi la „supratema" pieselor. Aceasta era tendința, era „scopul principal pentru care poetul și-a creat opera, iar actorul unul din rolurile ei". Supratema nu poate fi oarecare și Stanislavski o aprecia după calitatea ei. Mai ales cînd teatrul „trăiește din ideile dramaturgului", nu din artificii formale. Integrat prezentului și problemelor lui majore, el caută totdeauna să descopere piese care afirmă „o idee necesară în zilele noastre". Dar, ideile autorului trebuie exprimate organic, dezvăluite în acțiune; ele nu pot fi niște bune intenții fără evidență, nu pot fi expediate în monologul vreunui raisonneur. Supratema trebuie să parcurgă continuu toate situațiile dramatice, să le unească și să se limpezească

www.cimec.ro

prin ele cu un potențial mereu sporit. Contrastul dintre intențiile scriitorului Bulgakov și situațiile concrete ale piesei sale *Molière* a nemulțumit pe Stanislavski. Deși autorul dorise să-l prezinte pe Molière drept un exponent înaintat al epocii sale, Stanislavski demonstrează pe text, cum caracterul lui Molière — răzvrătit, genial — nu este cuprins în nici o situație. Toată drama insista pe necazurile sale familiale, intime. Dar, cînd a citit nuvela lui Ivanov „Trenul blindat", Stanislavski a reținut importanța ei scenică, pornind de la conținutul ideologic, de la veridicitatea caracterelor. Ulterior, spectacolul *Trenul blindat* a devenit o dată însemnată în istoria teatrului sovietic. Regizorul ajutase pe scriitor la dramatizarea nuvelei.

Dramaturgul realist-socialist nu poate neglija supratema piesei sale, ea fiind urmărită de regizor în succesiunea situațiilor scenice și exprimată cu toate mijloacele spectacolului. Cunoscînd noțiunile sistemului (acțiune călăuzitoare, perspectiva rolului etc.), scriitorul va cunoaște acele puncte de sprijin necesare interpretării eroilor săi. Toate aceste noțiuni ar deveni statice, simple norme de tehnică teatrală, dacă legătura cu adevărul vieții, cu dezvoltarea societății, nu le-ar îmbogăți mereu în conținut și în formele specifice de aplicare. Semnificația mereu vie a acestor noțiuni o dă semnificația vie și actuală a fiecărui nou spectacol.

Stanislavski aduce scriitorului o înțelegere dialectică și totdeauna actuală a omului, angrenată în complexul social, o viziune a omului ca rezultat, dar și ca făuritor de alte relații sociale. Stanislavski prezintă viața ca un continuu proces dramatic, în miezul căruia omul își hotărăște poziția și-și comunică gîndurile. Problema caracterului va fi în centrul creației dramatice.

Marile opere dramatice de incontestabilă eficiență etică și filozofică oferă, direct sau indirect, o frescă a epocii, în care au apărut, mentalități și poziții caracteristice acelei epoci. Înțelesul actual al unei piese nu poate fi despărțit arbitrar de lumea eroilor, prin care se afirmă. Unii vor să-l introducă din afară; dar dacă nu este găsit cu discernămînt critic în esența dramei, autenticitatea caracterelor și coeziunea situațiilor se spulberă. Lipsa de autenticitate și de coeziune dramatică a unui text dezorientează pe actori, naște spectacole echivoce.

Sistemul îndrumă pe interpreți (dar și pe autor) să recunoască orice procedeu artificial care decolorează sau măsluiește viața. Liberîndu-se de dogmele teatrului clasic, cît și de cele ale teatrului romantic, realismul sistemului își deschide drum spre viitor.

Cînd un dramaturg abordează problemele creației sale, arătînd sarcina sa ideologică, inevitabil se va referi la personajele care o poartă. Discutînd necesitatea unei situații dramatice, o va privi ca necesară sau nu, compatibilă ori nu cu personajele sale. Din jurnalul lui Mihail Sebastian, de exemplu, se vădește grija scriitorului de teatru pentru posibilitățile de viață și de afirmare ale eroilor săi. Scriitorul pomenește des de independența și maleabilitatea ce o dobîndesc personajele o dată conturate, care-i cer o concentrare istovitoare. Și în această privință, modul cum lucra Stanislavski asupra rolului poate ajuta pe scriitor. Înainte de a-și exprima un sentiment sau o părere, înainte de a se angaja într-un anumit fel, caracterul dramatic trebuie să fie capabil s-o facă. Capabil, adică explicat la trecut și viitor. Interpretul trebuie să știe (dar și autorul trebuie să aibă aceeași grijă) cine este personajul pe care-l interpretează și ce-l determină să reacționeze așa și nu altfel. Scriitorul sovietic Alexei Tolstoi, care a scris piese montate la M.H.A.T., nota replica abia după aprofundarea de fiecare clipă a personajului, urmărind reacția lui interioară și răsfrîngerea ei în mimică și gest. Cuvîntul întregea chipul dialectic al caracterului. Orice inconsecvență în această înțelegere va fi o inconsecvență a dramaturgului față de lumea eroilor săi. Conținutul replicilor ajunge șubred și fals, oricît de moral și adînc ar fi ca maximă, dacă nu este izvorît din viața intimă a personajelor. Semnificația se desprinde din dramă, nu din replici izolate.

Dramaturgia noastră cunoaște pilde strălucite în piesele lui Caragiale și Camil Petrescu. Partitura replicilor în teatrul caragialesc este indestructibil compusă, cu o uimitoare economie și expresivitate, multe din replici răsunînd și astăzi ca muzica proprie unui anumit mod de viață. Stimulînd viața scenei. Camil Petrescu alătură replicii indicații rafinate, metaforice, dorind parcă să miște mai mult decît imaginația actorului.

Astăzi, conștiința contemporană a dramaturgului și actul său de cetățenie sînt dovedite prin lumea care învie pe scenă, din scrisul său. O confruntăm cu cea de lîngă noi. Sub ochii noștri, omul capătă altă demnitate, mentalități de mult compromise se năruiesc. În această epocă, asistăm la evenimente incomparabile

www.cimec.ro

ca semnificație și potențial dramatic. Încă o dată se cer avute în seamă cuvintele lui Stanislavski: „În primul rînd, trebuie arătat ce a făcut revoluția în om. Să arăți pe scenă revoluția cu ajutorul unor mulțimi de drapele, este prea puțin. Trebuie să arăți revoluția prin sufletul omului". Ceea ce sporește, poate, dificultatea elaborării unei opere valoroase. Noul din viața oamenilor cere însă o expresie dramatică proaspătă, corespunzătoare. Se simte de altfel în acest sens, dorința puternică, febrilă, a scriitorilor, efortul lor de a lămuri înțelesurile, esența personajelor, cauzele conflictelor. Dar, cînd dorința lor este prea grăbită, apare schematismul în creație. Deznodămîntul este bruscat, personajele sînt absolute: ori foarte pozitive, ori foarte negative, fără nuanțe. Stanislavski s-a opus dramaturgilor care simplificau viața, dăunînd astfel jocului scenic, răpindu-i forța de convingere. Justețea acestei atitudini se confirmă pînă în zilele noastre.

În teatru, mai concret și mai evident ca oriunde, omul apare ca măsura tuturor. Indiferent de datele compoziționale ale piesei, sistemul pune în deplina atenție a autorului problema caracterului dramatic. Caracterele dramatice aduc întruchiparea tipică, expresivă, a adevărului vieții pe scenă. Dezvoltîndu-se în acțiune, caracterele se înfruntă și se apără, luminînd emoționant conținutul ideologic. Toate trăsăturile spectacolului se desprind din atributele esențiale ale eroului. Atmosfera teatrului cehovian începe de la personaje, de la profilul și mentalitatea lor, și se face simțită puternic, înțelegînd relațiile dintre ele. Însuși sistemul vorbește, în principal, de interpretarea scenică a *rolului*. Unele laturi ale problemei caracterului dramatic (ca ritmul interior, subtextul replicii) obțin o accentuată importanță în vederea vieții lui scenice. Dacă la lectură existau latent, fără să se anunțe precis, spectacolul nu le poate lăsa acoperite pînă la deznodămînt.

***

În folosul celor spuse pînă aici, lectura unor noi piese originale, reprezentate în această stagiune, lămurește o dată mai mult valoarea ideilor lui Stanislavski, pentru dramaturgi, ca și pentru cei implicați în realizarea spectacolului. Lectura acestor noi piese, care înseamnă noi nume de autori, a impus o seamă de calități scenice, pe care critica le-a analizat cu destulă sîrguință. Au fost amintite și lipsurile inerente debutului. Însă, cînd mulți dintre dramaturgii noștri cu stagiu, după proba spectacolului, își refac piesele lor *(Nemaipomenita furtună, Anii negri, Ultimul mesaj)*, acele lipsuri nu pot fi pomenite superficial.

Desigur, piesa lui V. Bîrlădeanu *Dansatoarea, gangsterul și necunoscutul* este o piesă agitatorică, în care personajele sînt simbolice. Nimeni nu poate avea argumente contra folosirii simbolului în drama de idei. Numai că, de astă dată, în text se remarcă inconsecvență în caracterul dramei și un schematism nedorit în caracterizarea personajelor. În succesiunea replicilor sînt atacate aspecte importante ale societății capitaliste; întreaga piesă adresează publicului un fierbinte mesaj etic și politic. Totuși, autorul uită unele condiții, necesare scrisului dramatic, fără de care intențiile sale rămîn doar intenții. Lipsurile dramaturgiei limitează posibilitățile interpreților, iar spectatorii nu le evită decît printr-un efort care dizolvă atenția. Lucrul e păgubitor, chiar nefast, în teatrul de idei. Motivarea psihologică a replicii, relația dintre replică și situația în care s-a rostit — se pretind oricărei acțiuni dramatice. Cauzalitatea dialectică și explicarea interioară consolidează lupta ideologică. Stanislavski le cerea în toate genurile de teatru, în toate speciile dramatice.

Față în față, gangsterul și proletarul, ca exponenți a două clase sociale opuse, provoacă o dispută dramatică interesantă doar în anumite condiții. De aceea, ne întrebăm dacă opoziția gangsterului Nell nu este prea îndelung răbdătoare, mărginită la împotriviri verbale. Acestui tip social nu-i stă în caracter vorba lungă, iar în împrejurările din piesă este mai grăbit ca oricînd. Expediindu-l pe Luc, în stradă sau în moarte (ca să fim în stilul piesei!), Nell n-are de ce să se teamă. Dimpotrivă, rămîne singur cu Rimma, cum dorește. În piesă, Rimma este motivul concret al disputei. Dar Nell nu luptă cu procedeele sale firești; de aceea

www.cimec.ro

pierde într-un fel impropriu. S-ar spune că prețuim prea mult detaliile de viață; dar textul însuși ne obligă s-o facem prin amestecul său de simbolic și foarte real. Autorul vrea să îmbine accidentalul și cotidianul cu simbolul, ca să sublinieze simbolul, care, depășind relațiile ocazionale, exprimă mișcările inevitabile ale istoriei. Această intenție se poate rezolva artistic prin compoziția dramatică, dar nu trebuie să afecteze claritatea personajelor-simbol și premisa acțiunii. Subiectele convenționale, a arătat Stanislavski, se elaborează greu, pentru că în dezvoltarea lor trebuie să cuprindă coerență și motivare intimă.

În această piesă, față de țesătura coincidențelor și surprizelor, deznodămîntul apare ilustrativ și prea mult adus de autor. Interpreții care vin pe scenă cu experiența vieții și a altor roluri sînt stingheriți; neîncrederea lor în cele ce fac se resimte.

Întîlnirea eroilor dramatici se așează și ea, sub semnul întrebării. Nu pentru că refuzăm excepționalul situațiilor, dar pentru că nu-i vedem rostul, valoarea simbolică a dramei putînd fi lămurită altfel, mai convingător. Vizuina gangsterilor și a șefului lor — care aveau dușmani destui — este la discreția oricărui nepoftit, fără nici o pază. Întrebările de detaliu nu ni le punem noi de la început: însuși autorul ni le impune treptat.

Două dintre scenele retrospective — care dinamizează acțiunea — sînt tratate cu două înțelegeri dramatice distincte. Ne referim la scena care amintește dragostea de altă dată dintre Nell și Rimma, apoi, la prezentarea lui Luc muncind ca docher în port. Dacă prima se întîmplă *ca atunci*, aevea, cu trăirea necesară, a doua retrospectivă folosește un fel de efect de distanțare. Suprimînd trăirea organică a momentului, interpretul lui Luc spune, aproape fără să respire, un lung monolog demascator, deși urcă o scară, cu un sac greu în spate. Același text cere două modalități scenice deosebite. Spectacolul va fi nevoit să amestece stilurile, iar actorul va fi dezorientat, jocul său devenind, uneori, o ilustrare mecanică impusă ca atare, de text.

Ar fi o greșeală să învinuim „teatrul de idei", ori factura specială a personajelor. Elementul simbolic se îmbină cu determinarea psihologică, chiar cu reacția fiziologică, la Cehov, Gorki, Leonov. Iar personajele-simbol aduc totuși o imagine veridică a vieții în piesele lui Vișnevski, Brecht, Priestley.

Țesătura de coincidențe și detalii de viață — dificil de apreciat la modul oral, expozitiv, al replicii — influențează pe Rimma, Nell, Luc. Interpretul trebuie să se descurce în meandrele lor, uneori în contradicțiile lor. Lanțul manifestărilor concrete, sensibile, nu dă mereu actorului o perspectivă precisă. Simbioza dintre simbolic și cotidian, tratarea laolaltă a problemei primordiale cu altele secundare. — frîng linia rolului. Numai că actorul trebuie să-și facă o imagine (nu doar o idee) despre rolul său.

Dramaturgul cunoaște, prin sistemul lui Stanislavski, necesitățile spectacolului realist. Pornind de la studiul specific al capodoperelor dramatice, de la Shakespeare pînă la realiștii socialiști, de la modul cum actorul înțelege textul și-i dă viață scenică, sistemul rămîne actual și util fiecărui om de teatru. Din sistem, dramaturgul află coordonatele maximei expresivități teatrale. Sprijinul primit nu este numai teoretic, dar și practic, luînd seamă la psihologia interpreților și a publicului, la imaginea teatrală, ca rezultat final. Orice deviere sau dezechilibru în creația dramatică se resimte în această imagine.

Cu piesa *Răzeșii lui Bogdan*, debutul lui E. Maftei poate fi consemnat cu satisfacție. Tema colectivizării agriculturii, de arzătoare actualitate, a surprins semnificația istorică a faptelor dramatice în împrejurări pitorești. În mare parte, caracterele dramatice sînt apariții noi pe scena noastră; ele aduc în bună măsură autenticitatea vieții, gîndurile și frămîntările satului românesc de azi. Atmosfera bine realizată, perindarea diferitelor șovăiri care mai țin pe țărani legați de trecut, dezvoltarea firească a acțiunii din primul act, aflarea unor detalii grăitoare, hazul natural, caracteristic eroilor — sînt cîteva din calitățile piesei. Totuși, alături de figurile reușite ale celor nehotărîți, cei luminați, cei care cunosc calea de urmat (Ștefan, Dumitru, învățătoarea), n-au destulă vigoare; manifestările lor sînt fără greutate. Deosebirile temperamentale nu sînt suficiente.

www.cimec.ro

Nehotărîrea oamenilor de a înființa gospodăria colectivă se limpezește încet, oamenii își schimbă mentalitatea, însăși viața îi ajută. Dar piesa nu surprinde momentul concret al transformării, cauza ei imediată. Rămînînd la acumularea cantitativă a argumentelor, piesa are prea mult spațiu expozitiv. Contraacțiunea chiaburilor se menține statică, la aceleași metode, nu are variație și creștere. Ca urmare, tensiunea dramatică scade, se ascunde după aspecte secundare. Deznodămîntul nu poate fi puternic, la nivelul conflictului, dacă este explicat prin prinderea lui Iorgu Horoi. Pe planul dramei interioare, care animă întreaga acțiune, de mult Iorgu a fost condamnat de conștiința țăranilor cinstiți. Pentru dramă, el este o piedică depășită, iar prinderea lui, un eveniment exterior, util, dar care nu destramă tot păienjenișul dramatic. De aceea, ultimul act are ceva străin de rest. Odată ce nu-i dezvoltată strict din datele anterioare, acțiunea se rezolvă într-un fel naiv, neconcludent. Însuși Iorgu Horoi este inabil, procedînd fără inteligență, sub nevoile conflictului.

Psihologismul diformează și el imaginea vieții în arta dramatică, viciind creația actorului. Urmărirea fără perspectivă a meandrelor sufletești, notarea obiectivistă a reacției personajului dăunează lămuririi lui ca tip social, îl izolează în universul cețos al eului său. Pe bună dreptate s-a remarcat psihologismul primei versiuni a piesei *Nemaipomenita furtună* de M. Davidoglu. Cercetarea adîncului sufletesc al eroilor nu aducea o concluzie clară, hotărîtă. Interesele de clasă care prezidau mentalitatea lui Mihai Ciorogariu rămîneau înecate de zbuciumul interior. La vremea sa, Gorki a combătut psihologismul, cerînd vizibilitatea semnului distinctiv de clasă, care nu trebuie să fie exterior, ci „cît se poate de lăuntric, de natură cerebrală, biologică".

Mihai Ciorogariu părea că se răzbună dintr-o ură personală, explicabilă. Beția lui gratuită ajuta deznodămîntul său și-l absolvea prin inconștiență. Linia rolului era sinuoasă, incertă. Regizorul M. Raicu care a montat piesa la București, s-a lovit de această prolixitate a caracterului. Regizorul își exprimă confuzia: „el iese din comun și întrunește într-un fel ciudat, aparent contradictoriu, însușiri pozitive și negative." Interpretul accentua egal toate momentele, nu înțelegea subtextul, nu lua atitudine — a fost una din lipsurile principale ale spectacolului. Relațiile elastice dintre Mihai și celelalte personaje nu aduceau vreo înțelegere. Indicațiile dramaturgului alimentau incertitudinea. La moartea lui Mihai, se indică: „doar vîntul poartă un plîns de tălăngi". Este o atmosferă grea de tristețe, dar întrucît potrivită concluziilor necesare?

Inconstant în manifestările sale, abil uneori și prost altă dată, trăsăturile caracteristice ale lui Mihai nu se selectau precis. Momentele de răscruce erau susținute de efecte tari (șantaj, crime, sinucidere). Aglomerarea efectelor violenta emoția și o secătuia pînă la urmă, căci nu mai solicitau judecata.

Cine se opunea lui Mihai? Verona care interesa prin complexitatea ei sentimentală, cumpănind între Mihai și Vasile, purtată de la unul la altul. Personajele pozitive nu erau cu adevărat ale zilelor noastre. În caracterul său, moș Dumitru are un stimulent mistic, iar Vasile este de o puritate tradițională.

În noua versiune, M. Davidoglu a căutat să rezolve în special lipsurile de orientare ale piesei. Dar, prin alăturarea unui act înaintea celor două cunoscute, care se petrec acum în retrospectivă, calitatea textului cunoscut s-a modificat în prea mică măsură. Textul ajunge frînt în două părți: sensul social se dezvăluie prea ușor și prea direct în primul act, cusut de următoarele acte. Observațiile aduse vechiului text rămîn valabile, deși cadrul dramei s-a lărgit considerabil, personajele s-au înmulțit, fiecare însemnînd o atitudine, desprinsă din viața socială. Este actul priveghiului după moartea lui Mihai. Mătușa lui continuă firea și apucăturile acestuia, explicîndu-i-le totodată. Această femeie guralivă și violentă n-are sensibilitatea orgolioasă și ascunzișurile lui Mihai. Determinat de dușmănia femeii și de scopurile ei, moș Dumitru alege între partialitatea de părinte și adevărul colectiv. Demascîndu-l pe Mihai, moș Dumitru demască pe toți cei ca el. Caracterul bătrînului se consolidează, se apropie de noua conștiință a timpului nostru.

www.cimec.ro

În schimb, Verona face un salt prea mare față de celelalte acte. În imaginea ei retrospectivă, o aflăm slabă, nesigură în hotărîri. Acum, este stenică, rezolvată, fără umbre. Mai mult, din cuvintele mătușii, reiese că așa a fost mereu: dîrză, muncind pentru bunăstarea obștei. Cu Verona se întîmplă o transformare bruscă, surprinzătoare. Interpretarea va dovedi un prag între două ființe deosebite, a căror deosebire nu este suficient motivată.

***

Scriitorii noștri de teatru pot afla sprijin în ideile lui Stanislavski, iar creația lor nu este obligată la un singur gen, la o anumită compoziție dramatică. Concluziile sistemului trebuie privite așa cum le privea și Stanislavski: cercetător, pasionat, într-un mod viu.

Dramaturgul poate să-și desfășoare acțiunea dramatică în orice număr deliberat de acte și tablouri. Desfășurarea cinematografică, cu aspect de scenariu, prin mulțimea tablourilor și înlănțuirea lor semnificativă, poate răspunde cerințelor sistemului (se știe că învățătura lui Stanislavski a pătruns fertil și în arta filmului).

Astăzi, unii vor să-l opună pe Brecht lui Stanislavski, figurînd antagonisme, de fapt, ireale. Doar Brecht spunea: „pe scena teatrului realist e loc numai pentru oameni vii, oameni cu carne și sînge, cu toate contradicțiile, pasiunile și faptele lor. Scena nu e un ierbar sau un muzeu în care să fie expuse păpuși fără viață". Deosebiți prin procedeele regizorale, amîndoi urmăreau același scop. Dramaturgia lui Brecht exprimă în natura eroilor săi, mai ales latura raționalistă a concepției autorului. Dar, personajele sale dezbat fățiș problemele vieții sociale, poartă cu ele o acută semnificație politică. În orice moment dramatic, reacțiile lor sînt profund motivate lăuntric. Un comentator sugera odată un spectacol Brecht montat după sistemul lui Stanislavski. Cînd există o premisă convențională a acțiunii, ea se dezvoltă în raporturi firești, respirînd un gînd omenesc. Între Brecht și unele noțiuni ale sistemului (supratemă, perspectiva rolului și a actorului), vom descoperi apropieri de luat în seamă. Despre elementele convenționale, — ca exagerarea grotescă și cupletele care disting în parte arta dramaturgului german Stanislavski și-a spus cuvîntul la timpul său.

Devenind cerințe pentru dramaturg, ideile lui Stanislavski nu-l transformă într-un tehnician servil, limitat la întocmirea dialogurilor. Au fost regizori care vedeau în text doar o listă de replici, nesocotind indicațiile psihologice și scenografice ale autorului. Dar, regizorul realist privește textul drept încă o sursă de cunoaștere a vieții, și mai departe, a vieții scenice. După ce lucrează la montarea pieselor lui Cehov, experiența regizorală a lui Stanislavski cîștigă: „el a rafinat și a adîncit cunoștințele noastre asupra existenței obiectelor, a sunetelor, a luminii de scenă care, în teatru ca și în viață, exercită o foarte mare înrîurire asupra sufletului". Scriitorul poate îmbogăți posibilitățile imaginii teatrale, cînd caută expresie dramatică unor noi fețe ale realității, cînd lămurește mai adînc sufletul uman. El trebuie să aibă o atitudine curajoasă, atacînd aspecte ale spectacolului, considerate uneori, privilegii regizorale. „Pe noi ne interesează propria concepție a dramaturgului asupra teatrului și vieții" spunea Stanislavski, combătînd pe autorii manieriști. Sistemul nu dă scheme de construcție dramatică, nu limitează creația scriitorului. Dimpotrivă, așteaptă descoperirile acestuia.

Am insistat pe lipsurile cîtorva noi piese originale, pentru a aminti dramaturgilor datoria lor față de spectacol. De la aprecierea ideii călăuzitoare pînă la exigența pentru caracterele dramatice și situațiile în care se afirmă, dramaturgul găsește înțelegere în sistemul lui Stanislavski. Ar înțelege-o cu atît mai bine, cu cît s-ar realiza între dramaturgi și regizorii teatrali o mai strînsă și efectivă colaborare creatoare. În acest sens inițierea unor dezbateri între dramaturgi și oamenii de teatru — regizori, actori, critici — privind sarcinile scenice ale creației dramatice, credem a fi de mare utilitate.

www.cimec.ro

Scenă din „Jucătorii de cărți" — Teatrul Armatei

Tatiana Nicolescu

DRAMATURGIA LUI GOGOL PE SCENA ROMÎNEASCĂ

Dramaturgia ocupă un loc de frunte în ansamblul moștenirii literare a lui N. V. Gogol. Mesajul democratic și umanist, verva satirică, ascuțimea critică, atît de caracteristice pentru opera marelui scriitor rus, sînt mai puternic prezente în teatru decît oriunde în altă parte a creației sale și, în același timp, dat fiind specificul genului, mai accesibile maselor largi de cititori și spectatori. Tocmai datorită acestor calități, comediile lui Gogol, și în primul rînd, *Revizorul* și *Căsătoria*, și-au cîștigat de mult, încă din timpul vieții autorului, un renume strălucit, care a depășit granițele Rusiei, pentru a-l consacra pe scriitor pe plan european. Cunoscut, iubit și apreciat de numeroși cititori ruși și străini, Gogol a fost pentru majoritatea admiratorilor săi, în primul rînd, autorul *Revizorului*. Nu întîmplător scriitorul francez Prosper Merimée, care a prețuit mult creația confratelui său rus, și-a exprimat entuziasmul pentru ea, între altele, prin traducerea în limba franceză a piesei *Revizorul*.

Și în țara noastră, unde autorul *Sufletelor moarte* a fost unul din cei mai iubiți și mai citiți scriitori ruși, dramaturgia a jucat un rol deosebit de însemnat în popularizarea creației sale.

Într-adevăr, momentul inițial al procesului de largă răspîndire a numelui și operelor lui Gogol trebuie situat pe la 1874, odată cu reprezentarea prelucrării lui Petru Grădișteanu *Revizorul General*, pe scena Teatrului celui Mare din Bucu-

www.cimec.ro

rești. Piesa lui Petru Grădișteanu era o prelucrare după *Revizorul* lui Gogol, cu care autorul romîn luase cunoștință — cum el însuși o mărturisea — prin intermediul traducerii lui Prosper Merimée. Reprezentațiile desfășurate cu mult succes și urmărite — cum vom vedea — cu viu interes de presă au contribuit la circulația largă a numelui lui Gogol, despre care, pînă atunci publicul avusese cunoștințe destul de vagi. Pînă la punerea în scenă a *Revizorului General*, prin revistele și ziarele noastre nu apăruseră decît sporadic cîteva însemnări și notițe bio-bibliografice, destul de sărăcăcioase și modest informate, iar din opera sa nu se tradusese decît un scurt fragment din *Însemnările unui nebun.*[1]

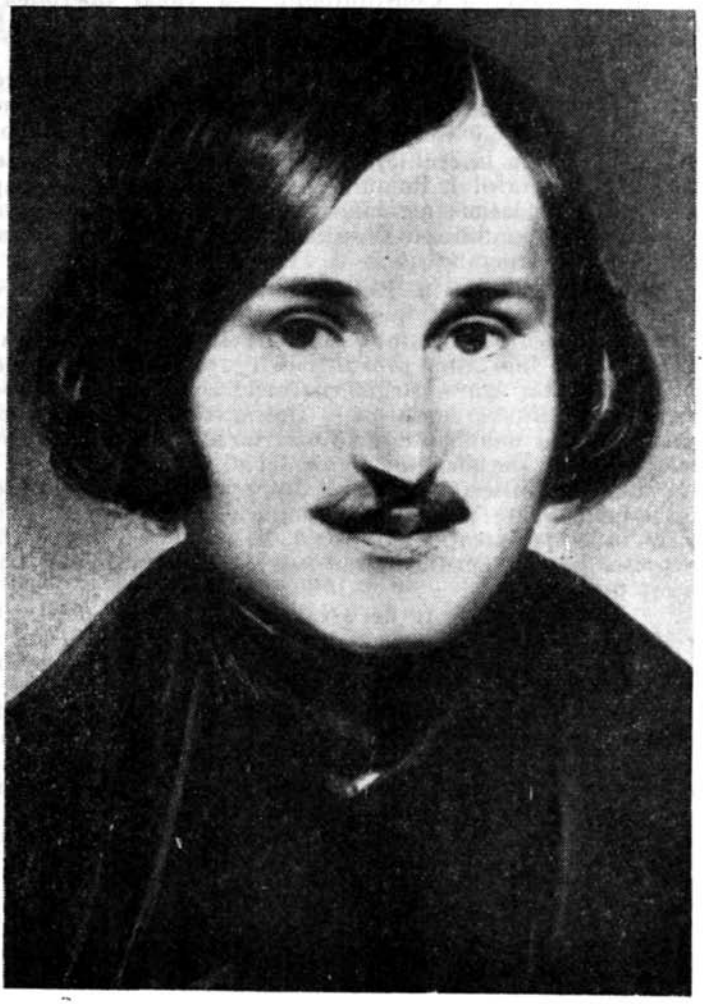
Reprezentațiile repetate ale *Revizorului General*, succesul de care s-a bucurat piesa, au stîrnit interesul pentru comedia, după care se făcuse localizarea, ca și pentru alte opere ale scriitorului rus, au trezit curiozitatea cititorilor pentru viața și personalitatea lui și a fost una dintre cauzele, care au stimulat apariția în anii următori a numeroase traduceri din opera lui N. V. Gogol.

Revizorul General este o localizare și adaptare a comediei rusești la moravurile și realitățile romînești de la mijlocul veacului trecut.

Înrudirea de atmosferă și de principii între viața publică și socială din Rusia autocrată și feudală și Romînia burghezo-moșierească, întemeiate deopotrivă pe exploatare, pe asuprire și abuzuri, a făcut ca sarcina lui P. Grădișteanu să nu fie prea grea și a îngăduit în același timp prelucrării să transmită în toată vigoarea lui mesajul originalului.

În liniile sale mari, localizarea a păstrat structura compozițională a comediei rusești, conținutul ei de idei, valoarea tipică a personajelor, îngăduindu-și însă și unele modificări

Astfel, pe lîngă autohtonizarea numelor și a funcțiilor (Skvoznik-Dmuhanovski a devenit sub-prefectul Hartion Zorchidescu, judecătorul Liapkin-Tiapkin s-a transformat în Blegoviceanu, dirigintele poștei Spekin în Romulus Flavius Tercillian, Dobcinski și Bobcinski s-au preschimbat în Sache Sorcoveanu și Mache Morcoveanu, iar falsul revizor Hlestakov apare sub numele lui Iorgu Scorburi), localizarea a eliminat unele personaje familiare nouă din piesa lui Gogol (ca Zemlianika, Luka Lukici), adăugînd în schimb altele, pe care nu le găsim în originalul rusesc



N. V. Gogol

1 In „Foița de istorie și literatură", Iași, 3 mai 1860.

www.cimec.ro

(sub-casierul Artemescu, căpitanul de călărași Radu Stoian, pomojnicul sub-prefectului Antonescu etc.). În prelucrarea românească, acțiunea a fost redusă la trei acte, față de cinci cît are *Revizorul*, comprimîndu-se și eliminîndu-se chiar scene întregi. Din păcate, aceste eliminări nu s-au făcut în chip destul de judicios. De pildă, s-au omis scenele de la han (actul II), atît de necesare și de interesante pentru conturarea figurii lui Hlestakov, a lui Osip și a primarului. De asemenea, lipsesc scenele în care negustorii și alți localnici vin să se plîngă pretinsului revizor împotriva primarului hrăpăreț, brutal și necinstit (actul IV, scenele 10 și 12).

Adaptînd comedia lui Gogol la realitățile românești, Grădișteanu a introdus, în primul rînd, o serie de aluzii la moravurile politice, la regimul parlamentar din România burghezo-moșierească de pe la 1870, pe care le-a satirizat cu multă vigoare. Astfel, subprefectul se plînge de greutățile „cu care are de luptat în timpul alegerilor", Mache Morcoveanu se recomandă „alegător în colegiul I din acest județ, am fost totdeauna pentru guvern și am votat nestrămutat cu candidatul guvernului", iar Sache Sorcoveanu cere o slujbă, pentru că a votat cu ministrul.

Intenția satirică apare evidentă mai ales în figura pretinsului revizor Iorgu Scorburi. El ne este înfățișat ca un demagog, care folosește un limbaj bogat în terminologie politică, plin de emfază, adecvat farsei regimului parlamentar din România de atunci, regim de minciuni și pseudo-democrație. Astfel, adresîndu-se subprefectului, Iorgu Scorburi protestează în următoarele cuvinte împotriva presupusei sale arestări: „Nu înțeleg, domnule subprefect, ce înseamnă aceasta. Este o călcare flagrantă a Constituțiunii. S-a violat libertatea individuală în persoana mea... Unde ne aflăm, domnule subprefect? În ce țară?"

Șiret, venal, fanfaron și demagog, Iorgu Scorburi ne apare ca un personaj tipic pentru viața publică din România burghezo-moșierească, ca un reprezentant al acelei galerii pe care o va îmbogăți și desăvîrși pana neîntrecută a lui Caragiale, creînd cele două personaje de neuitat: Rică Venturiano și Cațavencu.

Adaptarea la realitățile specifice din țara noastră se vede și în figura șefului poștei și telegrafului, Romulus Flavius Tercillian, care apare ca un adept convins al limbajului latinizant, folosind cuvinte și expresii ca „onorabilă direpciune", „pote fire", „onorabilitate și aplecăciune", „sum în pusăciune", „deleptăciune", „naciunale", „constituticiune" etc.

În prelucrarea lui Petru Grădișteanu se pot observa însă și unele modificări în structura, în esența personajelor. Cel care a suferit în localizare cele mai serioase modificări este rolul falsului revizor. Dacă Gogol ni-l caracterizează pe Hlestakov ca un om „cam prostuț", care „vorbește și acționează fără să se gîndească un pic" și din „gura căruia cuvintele zboară cu totul pe neașteptate", deci ca pe un om superficial, fanfaron și flușturatic, expresie tipică a nimicniciei și găunoșeniei claselor dominante din Rusia țaristă, Grădișteanu ni-l prezintă pe Iorgu Scorburi ca șiret, șmecher, un escroc lucid, care-și dă seama imediat de situația creată și caută să profite cît mai mult de pe urma spaimei și prostiei funcționarilor. Interpretarea pe care prelucrarea românească a dat-o figurii falsului revizor, este cu totul în afara intenției lui Gogol, ba am putea spune chiar, împotriva indicațiilor exprese, pe care scriitorul rus le-a dat asupra felului cum trebuie înțeles și jucat acest personaj [1].

Trebuie remarcat de asemenea, ca altă îndepărtare de la specificul piesei gogoliene, faptul că *Revizorul General* tinde pe alocuri spre farsă, spre un comic ieftin, născut din efecte exterioare (de pildă, limba românească stîlcită în care vorbește doctorul Șvaltberg, replicile gîngave ale lui Sache Sorcoveanu sau cuvintele cu iz latinist la Romulus Flavius Tercillian etc.). Deși sub anumite aspecte arătate mai sus, prelucrarea s-a îndepărtat de spiritul și intenția comediei rusești, în ansamblul său ea a păstrat orientarea critică și amprenta riguros realistă a *Revizorului* lui Gogol. Localizarea lui Petru Grădișteanu a însemnat, întocmai ca și originalul, un rechizitor vehement împotriva corupției, a necinstei, a imoralității, împotriva unei orînduiri sociale putrede. Dovada cea mai grăitoare, în acest sens, ne-o oferă polemica iscată în jurul *Revizorului General*, odată cu prezentarea lui

---

1 Vezi: *Indicațiile destinate d-lor actori la începutul piesei*, cît și articolele *Sfaturi celor ce vor să joace, cum se cuvine „Revizorul"* și *Fragment dintr-o scrisoare a autorului către un literat curînd după prima reprezentare a „Revizorului"*.

www.cimec.ro

pe scenă și care ne amintește în multe privințe de discuțiile furtunoase ce s-au purtat în Rusia, după prima reprezentație a comediei lui Gogol.

Piesa lui Petru Grădișteanu s-a bucurat de un mare succes, datorat atît actualității problemelor dezbătute în piesă, cît și jocului iscusit al actorilor, în fruntea cărora se găsea vestitul M. Pascaly (în rolul falsului revizor). Pînă și ziarul reacționar „Telegraful" a fost silit să recunoască că replicile piesei „făceau să tremure sala sub tunetul aplauzelor".

Presa reacționară a întîmpinat comedia *Revizorul General* cu o fățișă ostilitate. De pildă, ziarul guvernamental „Romînul" acuza piesa de imoralitate, de propagarea relelor exemple, a păcatelor, de „patronarea și dezvoltarea viițiilor". Cronicarul ziarului „Telegraful" contesta comediei orice veridicitate în înfățișarea vieții, și o socotea drept „broderie" a „grifonilor imposibili ai imaginației autorului".

Dar dacă presa reacționară a vremii a fost indignată și înspăimîntată de ascuțișul critic al prelucrării lui P. Grădișteanu, moștenit în cea mai mare parte de la originalul rusesc, același motiv a făcut ca piesa să fie salutată cu căldură de opinia publică și literară progresistă.

Astfel, Cezar Bolliac a publicat o cronică elogioasă asupra piesei și a spectacolului, felicitîndu-l pe Petru Grădișteanu pentru *„nimerita idee în ce trebuie satirat mai mult și mai întîi viițiul social la noi"*, ca și *„pentru alegerea modelului, pentru localizarea lui perfectă, pentru ansamblul și antrenamentul ce era pe scenă prin potrivirea rolurilor atît de variate"*. Cezar Bolliac caracteriza piesa drept *„o comedie nobilă"* și afirma că de n-ar fi existat indicația expresă a autorului *„nimeni n-ar fi bănuit că această operă nu este creațiunea unui spirit romîn, cu noblețe și gust răzător de ridicolele vieții actuale, într-o treaptă oarecare a societății"*. [1]

Deși mai rezervat în ce privește aprecierea calităților prelucrării și a talentului lui P. Grădișteanu, cronicarul teatral anonim al „Ghimpelui" (presupus de unii a fi I. L. Caragiale) subliniază cu toată hotărîrea, ca un merit incontestabil al piesei *Revizorul General*, faptul că ea oglindește foarte bine *„epoca de cinism și imoralitate neînfrînată în care trăim"* [2].

Reluată de mai multe ori la București [3], piesa *Revizorul General* a fost jucată în 1876 și la Iași, fapt care a prilejuit o foarte interesantă și documentată cronică a lui Mihail Eminescu, intitulată *Comedia franceză și comedia rusească*. Afirmînd răspicat superioritatea comediei rusești — comedie cu un înalt conținut de idei — asupra celei franceze, poetul romîn s-a oprit îndelung la caracterizarea creației marelui satiric rus și a subliniat vena realistă ca fiind trăsătura ei esențială. *„Gogol* — spune Eminescu — *e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă altfel; el și-a înrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc; tipurile sale sînt copiate după natură, sînt oameni aevea, precum îi găsești în tîrgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești"*... Personajele scriitorului rus te cuceresc prin vigoarea și veridicitatea lor, *„cunoști că nu-i între ei nici o imitație în carton, nici un caracter afectat — răutatea și înjosirea omenească s-arată așa cum sînt și rîdem de ele..."* Eminescu a caracterizat cu multă perspicacitate specificul satirei gogoliene, atunci cînd a spus: *„Ridem... și după opinia unora, adevărata comedie trebuie să te facă melancolic... ne întristăm. Acesta este efectul piesei lui Gogol, ca și acela al adevărului și naturii..."*

Interesant este și faptul că Eminescu stabilește puncte de înrudire între creația lui Gogol și opera unor scriitori romîni realiști, ca Slavici și Creangă. La această enumerare, noi astăzi am mai putea adăuga un nume, care a devenit curînd după aceea cunoscut și a ocupat în literatura romînă un loc asemănător, cu cel deținut de Gogol în literatura rusă, numele lui I. L. Caragiale.

***

La sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, în perioada de avînt a mișcării muncitorești, opera lui Gogol — ca și a altor scriitori ruși — a căpătat o largă răspîndire în Romînia. Literatura rusă a jucat în acești ani un rol foarte important în lupta proletariatului romîn pentru eliberarea sa de

---

1 Cezar Bolliac, *Revizorul General*, „Trompeta Carpaților", București, 1874, 24 febr., pag. 2.
2 *Revizorul General* (Cronică teatrală) „Ghimpele", București 1874, 24 febr., pag. 2—3.
3 Prelucrarea lui P. Grădișteanu s-a jucat, între altele, la București în 1882 și 1883.

www.cimec.ro

sub jugul exploatării şi al asupririi. Idealurile progresiste, democrate şi umaniste, afirmate de această literatură, găseau un ecou foarte puternic în rîndul maselor populare, îndemnîndu-le la cucerirea dreptăţii şi a libertăţii.

E firesc ca printre scrierile lui Gogol, care puteau contribui în cea mai mare măsură la demascarea viciilor societăţii contemporane, dramaturgia să deţină un loc de frunte prin ascuţişul său critic şi prin vigoarea sa satirică, impunîndu-se în chip deosebit atenţiei traducătorilor. După tălmăcirea în 1899 a *Căsătoriei*, sub titlul *Însurătoarea*, în 1904 cititorul romîn face cunoştinţă cu *Revizorul* în traducerea lui M. Wechsler, publicată la Botoşani.

În anul următor, 1905, apare o nouă traducere a acestei piese făcută din limba rusă de Simeon Morozov, care o publică mai întîi în revista „Munca literară şi ştiinţifică", iar mai apoi, în volum separat. Conştiincios lucrată, corectă, această versiune este însă lipsită de strălucire artistică.

Cur nd după aceea, în 1909, cu prilejul aniversării centenarului de la naşterea scriitorului rus, alături de alte scrieri care se traduc, apare şi o nouă tălmăcire a *Revizorului*. Autorul ei e tînărul scriitor N. Dunăreanu.

Traducerea lui Dunăreanu este net superioară celor precedente. Lucrată după textul rusesc, ea îmbină într-un chip destul de armonios exactitatea, fidelitatea faţă de original cu vioiciunea dialogului, cursivitatea şi scenicitatea replicilor.

Desigur că tocmai calităţile literare ale tălmăcirii lui Dunăreanu au făcut ca ea să fie folosită cu prilejul punerii în scenă a piesei lui Gogol, de către Teatrul Naţional din Bucureşti, care a avut loc în acelaşi an, în 1909 (premiera la 12 octombrie 1909).

Includerea *Revizorului* în repertoriul primei noastre scene bucureştene a fost un eveniment remarcabil în istoria vieţii teatrale de atunci, pe linia îmbogăţirii şi afirmării mai puternice a repertoriului clasic, pe linia întăririi realismului în regie şi în jocul artiştilor. În acest sens, s´nt semnificative constatările pe care le făcea în cronica sa dramatică N. D. Cocea : *„E imoral să joci pe scena Teatrului Naţional o piesă slabă care depravează gustul estetic al poporului, cînd atîtea piese mari din repertoriul universal aşteaptă să vadă lumina primei noastre scene... Probabil însă că dl. director general al Teatrelor a înţeles şi d-sa acest lucru... în zilele din urmă, a dat prilej celor mai buni societari ai teatrului să interpreteze, într-un ansamblu perfect, comedia satirică a lui Gogol, „Revizorul".* [1]

Punerea în scenă a comediei lui Gogol a dat prilej unor artişti foarte talentaţi să-şi releve toată iscusinţa interpretării, iar unui regizor de valoarea lui Paul Gusty, să pună în aplicare concepţia sa realistă de realizare scenică. De altfel, trebuie subliniat că întregul colectiv s-a pregătit foarte serios pentru acest spectacol, căutînd să se informeze şi să se documenteze cît mai complet şi mai bogat, apelînd, între altele, şi la sfaturile şi îndrumarea Teatrului Alexandrin din Petersburg, de unde a primit o serie de fotografii, înfăţişînd scene din comedie în interpretarea artiştilor ruşi.

Critica contemporană a relevat în mod deosebit interpretarea marelui actor Brezeanu, care „în rolul primarului a creat încă unul din tipurile sale nepieritoare, a jucat cu verva, siguranţa şi bogăţia de mijloace, care i-au făcut gloria..." [2].

Multe elogii s-au adus şi lui Petre Liciu, care a interpretat rolul falsului revizor, deşi trebuie spus că nu toţi criticii au fost de acord cu felul cum actorul a înţeles acest personaj al lui Gogol. În legătură cu această problemă s-a născut chiar şi o polemică între actor şi criticul teatral Em. D. Fagure. Continu´nd de fapt tradiţia încetăţenită de P. Grădişteanu, prin interpretarea dată în prelucrarea sa rolului falsului revizor, Fagure vedea în Hlestakov „un escroc istet, care, conştient de s´tuaţia creată, înşeală cu bună ştiinţă pe funcţionari" [3]. El considera greşită interpretarea lui Petre Liciu, care-l prezenta pe Hlestakov ca un om de nimic, un flecar, un pierde-vară, cam prostuţ şi superficial. Apărîndu-şi punctul de vedere, Liciu a invocat indicaţiile date actorilor de Gogol însuşi, de care artistul romîn luase cunoşt´nţă dintr-o traducere germană a *Revizorului*, deoarece versiunea lui N. Dunăreanu le omisese. Marea majoritate a criticilor dramatici, care au luat parte la această polemică, în frunte cu N. D. Cocea, au luat apărarea lui Liciu,

1 N. D. Cocea — *Cronica teatrală, Viaţa Romînească*, Iaşi, 1909, pag. 127.

2 Stal X. *Revizorul* de N. Gogol, „Minerva", Bucureşti 1909, 14 octmobrie pag. 1.

3 Vezi Em. D. Fagure. *Revizorul* de N. Gogol. „Adevărul", Bucureşti, 1909, 14 octombrie, pag. 1, şi 16 octombrie, pag. 3.

www.cimec.ro

și au socotit justă și în perfectă concordanță cu intenția autorului interpretarea pe care el a dat-o personajului Hlestakov.

Revizorul pe scena Teatrului Național din București a fost incontestabil un spectacol remarcabil, care a lăsat o amintire neștearsă celor ce l-au văzut și a cărei tradiție scenică a fost folosită în multe prilejuri, cînd s-a pus problema unei noi prezentări a acestei comedii a lui Gogol.

Dar semnificația reprezentațiilor *Revizorului* în 1909 nu poate fi redusă numai la cea pur artistică. Comedia îndrăzneață a lui Gogol a răsunat ca o chemare la luptă împotriva lumii primarilor și hlestakovilor, împotriva unei orînduiri sociale nedrepte, foarte asemănătoare cu realitățile din Romînia acelei vremi.

Rezonanța actuală a piesei *Revizorul* în Romînia burghezo-moșierească de la începutul secolului al XX-lea, ne este dovedită în chip foarte limpede de lupta de opinii ce s-a desfășurat în jurul ei în presă.

Ziarele și revistele reacționare își concentrau eforturile, căutînd să demonstreze că satira lui Gogol nu are nici o legătură cu viața romînească și că ar fi învechită și în Rusia. Suna aproape comic seriozitatea cu care cronicarul dramatic al ziarului „Voința Națională" încerca să-și convingă cititorii că moravurile din piesă au dispărut cu totul. *„Nu la noi, unde avem revizori școlari neîntrecuți, magistrați integri, primari de treabă, dar nici chiar în Rusia, nu cred să se mai petreacă asemenea lucruri, nu cred să mai existe asemenea canalii și asemenea stupizi. Azi viețuiesc numai... în piesa lui Gogol".* [1]

Respingînd asemenea atacuri dușmănoase și calomnii, presa democratică, progresistă, scotea mai ales in evidență legătura foarte strînsă, dintre comedia lui Gogol și realitățile romînești.

Astfel, cronicarul dramatic Em. D. Fagure sublinia: *„Gogol prinde în această comedie nu numai ridicolul, ci și odiosul — și mai ales odiosul — corupțiunii administrative... Toate abuzurile administrative, mituirile, vinderea dreptății, furtul medicamentelor bolnavilor, bacșișurile, hatîrurile, plocoanele, împrumuturile de bani din partea superiorilor, într-un cuvînt, întreg cortegiul corupției administrative a unei organizațiuni putrede și învechite în imoralitate, defilează înaintea noastră, ceea ce numai vesel nu poate fi".* [2]

Sintetizînd punctul de vedere al întregii opinii publice progresiste, N. D. Cocea aprecia în următoarele cuvinte importanța prezentării piesei *Revizorul* pe scena romînească:

„Comedia aceasta satirică a lui Gogol, deși scrisă pentru Rusia de acum aproape 100 de ani, își are valoarea ei satirică și acum, și nu numai în Rusia, dar și în multe alte țări printre care e bine să numărăm și dulcea noastră țară. Cititorii noștri desigur că nu fac astăzi întîia oară cunoștință cu specia aceasta de slujbași, lingușitori cu cei puternici, aroganți cu cei mici, deprinși să socotească slujba lor ca un fel de domeniu bun pentru toate exploatările." [3]

După succesul repurtat pe prima noastră scenă din Capitală, comedia *Revizorul* se impune și în repertoriul teatrelor din provincie. Ea devine tot mai cunoscută și mai familiară publicului spectator, răspîndindu-și înrîurirea asupra unor cercuri tot mai largi de admiratori ai talentului marelui satiric rus.

Concomitent cu reluarea spectacolelor la București, *Revizorul* se joacă în 1910 și 1911 pe scena Teatrului Național din Iași, bucurîndu-se și aci de un succes strălucit. În stagiunea 1919—1920, comedia lui Gogol va fi reprezentată de Teatrul Național din Cluj (regizor Sică Alexandrescu) și aceste spectacole vor fi considerate ani de-a rîndul ca una din realizările cele mai reușite ale scenei clujene.

Popularitatea largă de care se bucură piesa lui Gogol în acei ani, ne este dovedită și de prezentarea ei în cadrul spectacolelor de amatori, organizate de obicei de elevi cu prilejul diferitelor serbări școlare. Astfel, *Revizorul* este jucat în 1911 de elevii din orașul Buzău, în 1913 de elevii liceului din Brăila, în 1921 comedia lui Gogol este pusă în scenă și interpretată de absolvenții liceului din Piatra-Neamț, în 1923 de elevii școlii de comerț din orașul Craiova.

Anii de după primul război mondial și pînă la Eliberarea țării, la 23 august 1944, au însemnat o perioadă grea în dezvoltarea teatrului și a culturii

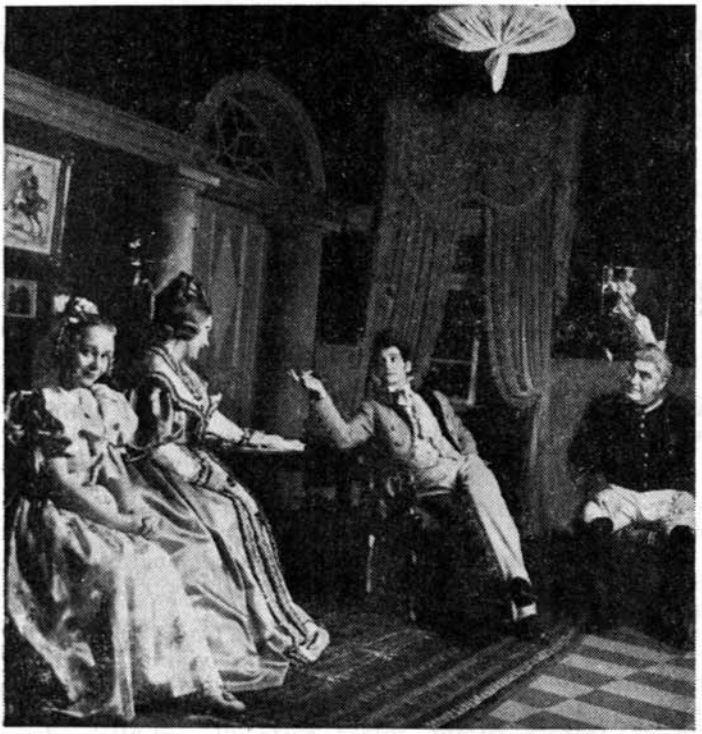
---

[1] C. Rîuleț — *Revizorul* de Gogol (Viața teatrală) — „Voința Națională", București, 1909, 18/31 oct. pag. 2.

[2] Em. D. Fagure, *Revizorul* de N. Gogol, „Adevărul", Buc., 1909, 14 octombrie pag. 1.

[3] N. D. Cocea. *Cronică teatrală*, „Viața Romînească", Iași, 1909, pag. 282.

www.cimec.ro



Scenă din „Revizorul" — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

romînești, în genere. Ofensiva ideologiei burgheze, promovînd o artă decadentă, formalistă, ruptă de popor și de interesele lui, a avut consecințe păgubitoare pentru viața noastră teatrală. Repertoriul clasic, operele dramatice realiste, de valoare universală, au fost din ce în ce mai rar reprezentate. Locul lor a fost luat de piese decadente, formaliste, sau chiar bulevardiere, de o dramaturgie, cultivînd misticismul, pesimismul, neîncrederea în om, proslăvind modul de viață burghez, pentru a termina cu afirmarea din ce în ce mai fățișă a ideologiei fasciste.

În anii aceștia de reacțiune politică și de criză a vieții teatrale, reprezentarea pieselor lui Gogol capătă o deosebită semnificație. Satira viguroasă a comediilor gogoliene, patosul lor de demascare, critica socială îndrăzneață, loveau mai puternic ca oricînd în realitatea din țara noastră, biciuind moravurile putrede, viciile unei societăți trăind din exploatarea muncii altora, din asuprirea maselor populare.

Nu este o întîmplare faptul că aproape fiecare nouă reprezentare a *Revizorului* ducea la o înverșunată luptă de opinii în care se ciocneau punctul de vedere progresist, democratic, cu cel retrograd, reacționar.

Seria reprezentărilor și a reluărilor comediei *Revizorul* a fost deschisă în 1924 prin punerea în scenă a acestei piese de către Teatrul soților Bulandra, unul din puținele teatre ale vremii, care avea un bogat repertoriu clasic și ale cărui spectacole se caracterizau printr-o ținută artistică aleasă. Colectivul de artiști al acestui teatru putea duce la capăt o misiune atît de grea ca reprezentarea *Revizorului*, piesă de un adînc și puternic realism.

Cu prilejul acestei noi reprezentări a *Revizorului*, Camil Petrescu sublinia valoarea artistică remarcabilă a piesei lui Gogol, în care vedea: *„una din cele mai pline, mai bogate, mai savuroase comedii din tot repertoriul dramatic... Comedia lui Gogol e poate una din cele mai complexe din cîte s-au scris. E în același timp comedie de intrigă, de moravuri și de caracter. Are o acțiune admirabil gradată și ingenioasă, zugrăvește cu un pitoresc rar viața publică a unui orășel rusesc și oferă cîteva caractere copioase și precis conturate..."* [1]

[1] Camil Petrescu, *Revizorul* (cronică teatrală) „Argus", Buc. 1924, 25 sept, pag. 5.

www.cimec.ro

Calitățile artistice neîndoielnice ale piesei, realismul ei, sînt remarcate și în cronica teatrală semnată de Liviu Rebreanu, care caracterizează foarte just specificul rîsului gogolian:

„Rîsul are miez amar. Cu cît rîzi mai zgomotos, cu atîta îți dai seama că trebuie să rîzi tare ca să nu plîngi". [1]

Numeroase comentarii ale presei de orientare mai democrată subliniază rezonanța actuală a piesei lui Gogol, aplicarea sa la faptele și oamenii din Romînia acelor vremuri. *„Acțiunea comediei lui Gogol se petrece într-un orășel pierdut în imensitatea fostului imperiu țarist. Cu toate acestea, la noi piesa se găsește... ca la ea acasă"* [2] — citim în ziarul „Adevărul". *„...eroii aceștia din îndepărtata Rusie ne sînt parcă cunoscuți, i-am mai întîlnit noi nu de multă vreme, poate cu un ceas mai înainte de-am venit la teatru..."* afirmă cronicarul revistei „Clipa" [3].

În ce privește interpretarea, critica a fost unanimă în aprecierea elogioasă a creației lui V. Maximilian în rolul lui Hlestakov.

În anul următor, 1925, își face debutul pe scena bucureșteană cealaltă comedie a lui Gogol, *Căsătoria*. În această stagiune, piesa a fost reprezentată la două teatre din Capitală, la Teatrul Central (într-o greșită, denaturată regie expresionistă) și la Teatrul Național (în regia lui Victor Bumbești).

Victor Bumbești, care a urmărit o punere în scenă subliniat realistă, în deplină corespondență cu substanța piesei și intențiile autorului, a reușit să creeze o reprezentație valoroasă, primită cu căldură de public și elogios apreciată de critica dramatică. Piesa a prilejuit evidențierea unui remarcabil talent, I. Sîrbu, care a jucat rolul lui Podkoliosin „cu mijloace de mare artist, cu o autoritate scenică de mult nemaiîntîlnită" [4].

---

1 Liviu Rebreanu, *Revizorul*, „Romînia", Buc., 1924, 25 septembrie, pag. 1.
2 Iosif Nădejde, *Revizorul* de N. Gogol, „Adevărul", Buc., 1924, 24 septembrie, pag. 3.
3 Isaiia Răcăciuni, *Revizorul*, *„Clipa"*, Buc., 1924, 28 septembrie, pag. 2.
4 Camil Petrescu, *Căsătoria* de N. Gogol, „Cetatea literară", Buc., 1925, 19 decembrie, pag. 7.

Scenă din „Căsătoria" — Teatrul Armatei

www.cimec.ro

În aceeași perioadă, comediile lui Gogol înregistrează numeroase succese și pe scenele teatrelor din provincie. Astfel, în 1924, concomitent cu spectacolele de la București, *Revizorul* se joacă la Cluj și Brăila, iar în stagiunea 1926—1927 și 1928—1929 comedia se reprezintă pe scena Teatrului Național din Iași, în interpretarea lui Miluță Gheorghiu în rolul lui Hlestakov, și C. Ramadan în rolul lui Bobcinski. *Căsătoria* mai este pusă în scenă în 1926 de Teatrele Naționale din Cluj (în regia lui Sică Alexandrescu) și Craiova (în regia lui Victor Bumbești), iar în 1928 se joacă la Iași, cu N. Meicu în rolul lui Podkoliosin, și C. Ramadan în rolul lui Kocikariov.

În 1930, comedia *Revizorul* este inclusă în repertoriul Teatrului Național din București. Întrucît este vorba de o prezentare într-o regie nouă, cu alți interpreți decît în 1909, la o distanță de timp de aproape un sfert de veac, sîntem îndreptățiți să vorbim nu de o reluare, ci de o premieră.

Direcția de scenă aparține aceluiași Victor Bumbești, și printre interpreți găsim de asemenea artiști care mai jucaseră în piese de Gogol și erau familiarizați cu dramaturgia scriitorului rus, cum ar fi I. Sîrbu, G. Calboreanu, I. Manu, V. Antonescu, I. Fințeșteanu.

Într-o măsură și mai mare decît cu prilejul reprezentațiilor anterioare, în anii aceștia de întărire a reacțiunii, în ajunul fascizării țării, piesa lui Gogol a avut un ecou deosebit de puternic atît în viața literară, cît și în cea obștească. Desigur că presa reacționară a încercat să minimalizeze semnificația comediei, să treacă sub tăcere accentele ei critice atît de viguroase, căutînd s-o prezinte doar ca un „document istoric" din viața unei lumi apuse, lipsit de orice interes și actualitate și care în nici un caz nu avea nimic comun cu realitățile din țara noastră. Cronicarul revistei „Convorbiri literare" urmărind cu tot dinadinsul să diminueze valoarea artistică a piesei, găsea că unicul ei merit *„constă în comicul de situații"* [1], și-i imputa lui Gogol ca principal defect al comediei... galeria de tipuri create.

Dar aceste încercări de denaturare a sensului și semnificației comediei *Revizorul* au fost demascate de ziarele și revistele de orientare democratică, progresistă, care au arătat că piesa lui Gogol nu și-a pierdut nici actualitatea, nici prospețimea. *„...împrejurările și personajele... parcă-s cele de la noi..."* [2] spunea M. Sevastos în cronica sa teatrală publicată în revista „Viața Romînească". Iar ziarul „Lupta" caracteriza comedia în următoarele cuvinte: *„Este una din cele mai strălucite pagini, din literatura universală. Veșnic tînără și de actualitate și pretutindeni... indigenă. Dacă autorul n-ar fi trăit în prima jumătate a veacului trecut, dacă eroii n-ar purta cele mai autentice haine și costume moscovite, am crede că formidabila satiră a fost scrisă în zilele noastre de vreun genial... revizor al conștiințelor și biciuitor al moravurilor, pripășit... incognito prin meleagurile noastre."* [3]

Succesul de care s-a bucurat piesa, — datorat în mare parte jocului excelent al artistului I. Sîrbu, în rolul primarului, secondat de un ansamblu de interpreți valoroși și mai puțin regiei, care de data asta lăsase întrucîtva de dorit în ce privește ținuta riguros realistă a spectacolului — a îndemnat Teatrul Național din București să întreprindă un turneu în întreaga țară, reprezentînd comedia în toate orașele și orășelele cele mai de seamă.

Revizorul revine din nou pe scena Teatrului Național din București în 1943. În anii aceștia ai războiului antisovietic, în condițiile unei propagande mincinoase și deșănțate împotriva culturii ruse și sovietice, a calomnierii poporului sovietic, într-o perioadă de neagră teroare fascistă, reprezentarea unei piese ca *Revizorul* ar fi putut deveni un important eveniment progresist în viața culturală și teatrală a țării. Din păcate, acest lucru nu s-a întîmplat pentru că spectacolul a fost prezentat într-un spirit decadent, expresionist, cu un amestec de procedee formaliste, constructiviste, din teatrul de marionete și din commedia dell-arte, care a distrus esența socială a piesei și a făcut-o pur și simplu să nu mai semene cu adevăratul *Revizor*.

După eliberarea poporului romîn la 23 august 1944, începe o etapă nouă, calitativ deosebită în istoria culturii și artei noastre. Sub îndrumarea și conducerea Partidului se duce lupta pentru afirmarea unei arte cu adevărat democrate,

---

1 „Convorbiri literare", Buc. 1931, pag. 267—269.
2 M. Sevastos, Cronica teatrală, „Viața Romînească", Iași 1930, nr. 9—10, p. 318.
3 *Revizorul* de Gogol, „Lupta", Buc. 1930, 12 septembrie, pag. 3.

www.cimec.ro

legate de popor, care să slujească intereselor și idealurilor lui și să contribuie la construirea unei vieți noi. Dramaturgia lui Gogol și în primul rînd piesa *Revizorul* a avut și ea un rol de seamă în această bătălie: exemplul ei îndemna la prelucrarea și dezvoltarea tradițiilor realiste și înaintate ale artei clasice, la valorificarea a tot ce e mai prețios în moștenirea culturală a trecutului, pilda ei stimula pe oamenii de artă să creeze opere pătrunse de suflul contemporaneității și inspirate de idealurile progresiste ale epocii.

Tocmai de aceea, *Revizorul* a și fost a doua premieră prezentată la 13 noiembrie 1946, de Teatrul Muncitoresc C.F.R., curînd după inaugurarea acestuia. Spectacolul a oglindit foarte bine tendințele noi ale vieții poporului romîn. Piesa era jucată în majoritate de artiști amatori[1] din rîndurile muncitorilor și se adresa unor spectatori de asemenea muncitori care aveau pentru întîia oară la dispoziție un teatru al lor propriu.

Cronica dramatică a ziarului „Scînteia" consacrată acestui spectacol a subliniat importanța pătrunderii muncitorilor în lumea artei teatrale, pînă atunci inaccesibilă lor, și a relevat talentul incontestabil al unora dintre interpreți.[2]

Curînd după *Revizorul*, și *Căsătoria* a fost reprezentată în 1948 pe scena Teatrului Național din București.

Cinstirea memoriei lui N. V. Gogol în 1952 — cu ocazia a 100 de ani de la moartea marelui scriitor rus — alături de apariția a numeroase traduceri, studii, articole, a prilejuit și punerea în scenă a celor mai de seamă piese ale sale. Astfel, Teatrul Național din București a inclus în repertoriul său *Revizorul*, iar Teatrul Armatei a reprezentat cu mult succes *Căsătoria* și *Jucătorii de cărți*[3]. *Revizorul* a mai fost jucat în același an și de Teatrele de Stat din Craiova, Cluj și Tg. Mureș.

Jocul adînc realist al unor actori de frunte ca Radu Beligan (Hlestakov), Giugaru (primarul), Talianu (Zemleanika), Vasiliu Birlic și Marcel Anghelescu (Dobcinski și Bobcinski) a făcut ca piesa lui Gogol să apară în toată bogăția ei de conținut și în toată valoarea ei artistică. Desfătînd publicul, ea în același timp îl educa, îl înarma. După cum sublinia cronica dramatică din ziarul „Scînteia": „Datorită uriașei forțe de generalizare și tipizare a lui Gogol, personajele sale au depășit cadrul operelor în care au fost create și au început să trăiască independent, încarnînd în viață o serie de trăsături caracteristice pentru tot ceea ce e putred, gangrenat, dușmănos poporului și fericirii lui... Satira lui Gogol constituie și astăzi o armă în lupta oamenilor muncii împotriva plăgilor moștenite de la capitalism..."[4]

Piesa a avut un uriaș succes, pe care ni-l dovedește de altfel numărul mare de spectacole. În stagiunea 1952—53, s-au dat 66 de reprezentații, adică mai mult decît în toți anii în care s-a reprezentat *Revizorul* pe scena Teatrului Național sub regimul burghezo-moșieresc. Reprezentațiile au fost reluate în stagiunile 1954/1955 și 1955/1956, cînd Teatrul a întreprins un turneu prin Transilvania, jucînd *Revizorul* în orașe ca Tîrgu-Mureș, Cluj etc.

La capătul unui drum de căutări și eforturi creatoare în interpretarea rolurilor gogoliene, cu rodnice rezolvări ale numeroaselor probleme pe care le punea dramaturgia scriitorului rus, artiștii romîni au avut marea bucurie să-și vadă răsplătită munca prin cunoscutul succes repurtat cu prezentarea *Revizorului* în Uniunea Sovietică, cu prilejul turneului întreprins de Teatrul Național din București, în toamna anului 1958.

Dramaturgia lui Gogol și-a cucerit un loc trainic pe scena românească și a intrat ca un capitol important în istoria teatrului nostru. Și dacă în trecut, într-o Românie burghezo-moșierească, piesele marelui scriitor rus contribuiau la satirizarea viciilor unei societăți bazate pe exploatare și îndemnau la protestul împotriva ei, astăzi aceste piese ajută pe cetățeanul liber al Republicii Populare Române, să cunoască, să urască rămășițele lumii vechi și să lupte pentru nimicirea lor.

---

1 În distribuția spectacolului au fost numai trei artiști profesioniști: Natașa Alexandra, Ovid Brădescu și Sergiu Dumitrescu.

2 Al. B. *Revizorul*. Cronică dramatică, „Scînteia", Buc. 1946, 11 noiembrie, pag. 2.

3 Piesa aceasta într-un act fusese jucată pentru prima dată în Romînia în 1933, la Teatrul Național din Iași.

4 I. Vrancea: *Comediile lui Gogol pe scenele teatrelor noastre*, „Scînteia", Buc., 1952, decembrie, pag. 2.

www.cimec.ro

„Azilul de noapte" de Maxim Gorki — Teatrul Național din Cluj

Emil Mandric

„AZILUL DE NOAPTE", ÎNTRE CLASIC ŞI EXPERIMENTAL

În anul 1902, luna iunie, Gorki anunța bucuros prietenului său Cehov : „În curînd am să-ți trimit piesa" *(Azilul de noapte,* n. n.). Teatrul de Artă din Moscova, fondat de Stanislavski şi Nemirovici-Dancenko, celebra mai apoi premiera, cea de a doua premieră cu o dramă de Gorki, în mijlocul unui entuziasm de zile mari. În 1932, Gorki nu mai era tînăr, scrisese 20 de piese şi declara cu o convingere ce nu poate fi pusă la îndoială : *„Azilul de noapte* este o piesă învechită, poate chiar dăunătoare în zilele noastre" [1]. Exigențele proprii, care i-au dictat o concluzie atît de neașteptată, vom încerca să le lămurim mai departe. Ne luăm îngăduința de a nu ne însuşi acest punct de vedere.

***

La granița dintre cele două secole, de unde a pornit descătușarea energiei revoluționare a clasei muncitoare din Rusia, Gorki nu numai că nu a oscilat, dar s-a aruncat în vîltoare, apropiindu-se decis de lupta proletariatului şi a partidului său conducător. Amestecat în mulțimea de oameni simpli, dar cu privirea măsurînd drumul pe care se îndreaptă şuvoiul, Gorki s-a situat în fruntea primilor

1 Articolul „Despre piese".

www.cimec.ro

scriitori călăuziți de ideea socialismului. Dezvoltarea elementelor sociale și ideologice ale luptei de clasă, în creația sa, a început cu o lucrare dramatică, piesa *Micii burghezi*, scrisă în 1901. Gorki deschide prin aceasta seria eroilor conștienți de rolul și forța proletariatului revoluționar. „E o mare bucurie să trăiești pe pămînt — propovăduiește Nil în *Micii burghezi* — ...Numai într-un singur lucru nu pot găsi nimic plăcut : în faptul că mie și altor oameni cinstiți le poruncesc niște porci, niște neghiobi, niște hoți... Dar n-are să fie așa toată viața ! Ei au să dispară, au să treacă, așa cum dispar abcesele de pe un corp sănătos... Stăpîn e cel ce muncește". Provocarea a fost aruncată și, odată cu ea, teatrul a suportat o transfuzie, care avea să înnoiască țesuturile sale vii.

***

Drama *Azilul de noapte* a fost creată pentru a da la iveală cercul de mizerii și neputințe al „foștilor oameni", în care străbat frînturi de splendidă umanitate. În ea acuitatea romantică din nuvelele cu vagabonzi cedează, filozofic și psihologic, unei tratări profund realiste. Viețuirea personajelor în condiții de insalubritate morală și socială exclude eroismul. La urma urmelor, mocirla nu poate fi tezaur de „mărgăritare". Ceea ce Gorki a ținut să precizeze ca un post-scriptum decisiv la seria „povestirilor despre vagabonzi". „În vremea cînd a apărut *Azilul de noapte*, — nota criticul Vațlav Vorovski — autorul își rostise rechizitoriul „îndrăzneț" împotriva societății civilizate și prin aceasta vagabonzii romantici își terminaseră de jucat rolul lor. Autorul putea să-i dezbrace de costumele de teatru, — și atunci ei rămaseră ceea ce erau în viața reală : oameni jalnici, nenorociți, mutilați. Acum, după ce aruncaseră în față, societății, „adevărul" lor — mai precis al autorului — despre ea, se vădi că ei înșiși au nevoie să li se spună adevărul despre ei...". Iar acest adevăr, drastic ca o sentință, prăbușește, cum numai înjosirea și înfrîngerea omului, virtual înzestrat pentru o viață demnă de laudă, poate prăbuși. Din însuși miezul amar al acestui adevăr, Gorki înalță acorduri solemne care slăvesc măreția omului și a faptelor sale îndreptate spre mai bine.

Azilul, proprietate a soților Costîliov, este un refugiu destul de incomod, sortit indivizilor renegați de mediul cărora aparțin. Piesa cuprinde un episod de viață comună a acestora, în care se răsfrînge destinul fiecăruia, prin cotidianul faptelor : discuții înecate în alcool, hărțuieli, amăgiri mirifice, răbufniri ale urii, decrepitudinei și disperării. Locatarii au descins din toate direcțiile. Amestecați în obștească mizerie a azilului, ei sînt destinați, potențial și practic, unor direcții deosebite : de acceptare, de revoltă, sau de nereușite perpetue.

Cînd viața i-a aruncat peste bord, cîțiva dintre ei au devenit prizonieri, cu oarecare bună voie chiar, ai firmei Costîliov. Satin radiază inteligență în pivnița vagabonzilor, unde a cîștigat o autoritate indiscutabilă, și este huiduit pe străzi de persoanele onorabile. În trecut a fost funcționar la poștă, avea pasiunea faptelor de preț ale oamenilor, acumulase din lecturi cunoștințe asupra naturii lucrurilor și a înfăptuirilor civilizației, care îl înflăcărau. Declicul s-a produs într-o clipă de mînie, cînd a ucis un netrebnic. Pușcăria l-a umilit pentru totdeauna și l-a înrăit. A avut de ales astfel, dacă se poate spune, climatul „boem" al azilului, unde se complace desfășurînd în afară, talente de cartofor și scandalagiu. Satin expune în finalul piesei, aparent prin surpriză, dar în fond în acord cu felul contradictoriu al personalității sale, ideile autorului despre adevăr și măreția omului. Este greșit să se înțeleagă, însă, că Gorki și-a pus nădejdea în indivizi de condiția eroului său. Acesta reprezintă, în fond, o „valoare abstractă", deținătoare a „anumitor însușiri sociale", fapt care a mai fost relevat.

Printre „stîlpii" azilului se numără unii la care dorința evadării s-a stins. Bubnov a renunțat la proprietatea atelierului său de șepcărie, convins că nevasta și ibovnicul ei îl vor birui. El consideră fuga în azil salvatoare, chiar avantajoasă, cu atît mai vîrtos cu cît se poate abandona nestingherit patimii de bețiv. În felul său Bubnov este un înțelept cinic și sceptic, un „corb" care cobește aforistic din colțul lui. Întreaga decrepitudine a ultimelor vlăstare de nobili a fost întruchipată în figura Baronului : un om de nimic, cu mintea „învăluită într-o ceață", pentru care falimentul „s-a petrecut ca prin vis", risipind averea și mai apoi dramul de cinste. A rămas omul „gol-goluț", pe care nu-l pot reabilita în ochii haimanalelor nici faimosul arbore genealogic, nici amintirea caleștilor ori a cafelei cu frișcă, și cu atît mai puțin parodia aerelor de distincție. La Nastia — o prostituată în declin — se manifestă dorință de evadare, fatal întîrziată. Mărginită și apoi

www.cimec.ro

practic neajutorată pentru o eventuală desprindere din mocirlă, ea cultivă închipuiri absurde și livrești, din care o smulge brutal Baronul. Pentru Crivoi Zob (Gît Sucit), împăcarea cu mediul azilului a pornit de la o realitate acceptată: „Dacă ei ar încerca să trăiască cinstit, în trei zile ar crăpa de foame...".

Dar nu toți locatarii cată justificări sau false remedii pentru inspăimîntătorul lor trai. Klești socoate că va ieși la suprafață robotind îndărătnic la nicovala sa de lăcătuș. Dar înmormîntarea soției îi înghite sculele. Hamalul Asan nu înșeală pe nimeni, fiindcă astfel îi dictează Coranul, și ar vrea ca ceilalți să procedeze la fel. Însă e dezarmat de întrebarea: la ce e bună cinstea? Pentru asemenea „idealiști", la ușa azilului de noapte stă scris, fără să se vadă: „lăsați speranțele, cei care intrați aici!"

Cîțiva dintre cei tineri, încearcă să-și salveze viitorul. Aici se naște conflictul Pepel-Vasilisa-Natașa. Primul este un bărbat chipeș și trăiește, prin forța împrejurărilor, din furtișaguri: „Eu de mic copil sînt hoț... din totdeauna lumea îmi zicea: „Vaska, hoțul, Vaska, pui de hoț!" Aha? Așa? Atunci să vă arăt eu vouă: Și hoț m-am făcut!... Pricepe că eu, poate, numai de ciudă am și ajuns hoț... nimănui nu i-a dat niciodată în gînd să-mi spună altfel... de aceea și sînt hoț..." Legăturile lui Pepel cu Vasilisa, stăpîna azilului, devin o povară, atunci cînd sufletul ei se arată hrăpăreț și înrăit. Cel stigmatizat, care năzuiește la o viață mai bună, caută în dragoste un ajutor. Pepel speră să-l obțină prin Natașa, sora mai mică, tristă și curată, a ibovnicei sale. Aproape de un deznodămînt îndrăznet și meritat al tinerilor, toți trei se rostogolesc, grație tenacității demonice a Vasilisei. Cu totul străin este acest conflict, ca parte a întregului piesei, de tribulațiile individualiste ale clasicului triunghi amoros. În el, spre deosebire de tematica dramelor burgheze, se afirmă și strigă chemarea la o viață a demnității omului, scuturată de trivialitate și sălbăticie.

Trei personaje expiră în răstimpul acțiunii dramatice. Cîntecul lor de lebădă este îndurerat, patetic sau meschin, după natura fiecăruia: o femeie bolnavă — Ana, un sinucigaș — Actorul, un păduche strivit într-o învălmășeală — Kostîliov. La căpătîiul sau în preajma acestora se țese o tăcere indiferentă, ca o ușurare, sau, în cel mai bun caz, revolta împotriva răposatului care nu și-a ales momentul potrivit pentru a pleca dintre cei vii. Pledoaria închinată vieții își deschide drum, după cum se vede, printre contradicții acute.

Pentru mulți comentatori ai *Azilului de noapte*, sosirea bătrînului Luca între acești vagabonzi lipsiți de un orizont elementar al vieții, a apărut mesianică.

Lucrurile nu sînt lesne de expediat, deoarece personajul acesta prezintă fațete subtile și multicolore. În consecință, atrăgătoare: pentru eroii piesei, pentru creatorii care montează piesa, pentru cititori și spectatori.

În construirea figurii „bătrînului", Gorki a avut în vedere una din realitățile perioadei de vîrf a societății rusești pre-revoluționare, care, ca o consecință a perimării vechiului mod de viață social și spiritual, era caracterizată prin derută, spaime și lamentări, de partea celor învinși. „Anii de la sfîrșitul celui de al nouălea și începutul celui de al zecelea deceniu al secolului trecut, — scria Gorki[1] — ar putea fi supranumiți anii de justificare a neputinței și de consolare a celor sortiți pieirii". S-au găsit deci împăciuitori și consolatori de toate gradele, între care „pelerinii la locurile sfinte", trepăduși vicleni și maeștri ai elocinței popești. Esența mîngîietoarelor povețe pe care le scoteau din sacul fără fund al ipocriziei, era nu numai fățarnică — deoarece stropea apă de trandafiri peste amarul și tristețea victimelor de tot soiul — dar mai cu seamă demobilizatoare, provocînd abateri de la înțelegerea cauzelor răului social, și urmărind justificarea ordinii existente. Luca urma să fie — și este într-o bună măsură — în concepția artistică a piesei, chintesența unui asemenea tip.

Iată-l deci la lucru, ca virtuos al „minciunii frumoase": limbuția sa este mătăsoasă, îmbrăcată în cuvinte și pilde meșteșugite. Numai astfel reușește să pătrundă în sufletul nenorociților, dispuși oricum să li se fluture speranțe pe dinaintea ochilor. Unei femei muribunde îi strecoară iluzia vieții de dincolo, ca recompensă a suferințelor ce i-au măcinat viața. Pentru Actorul bețiv care și-a ratat puținul talent, el ticluiește povestea spitalului turnat în faianță și pardosit cu generoase intenții umanitare. Pe Vaska Pepel, hoțul, pîndit de amenințarea ocnei, îl îndeamnă să fugă împreună cu aleasa inimii în Siberia, unde va găsi o dezlegare.

---

1 Articolul „Despre piese".

www.cimec.ro

Şi consecinţele : Ana se stinge neîmpăcată cu gîndul morţii („Dacă pe lumea cealaltă nu mai sînt chinuri... atunci pot să mai rabd aici... Mai pot să îndur !"). Actorul se spînzură cînd simte ironia speranţei ivite, iar Pepel şi Natasa încheie dezastruos capitolul iluziilor deşarte. Concluzia : Minciuna nu poate tămădui, oricît de strălucitor ar fi ambalată, iar pentru îndreptarea vieţii se cer prefaceri din adînc şi nu biete evaziuni individuale.

Fapt este că Luca a suportat deseori, pe scenele lumii, o interpretare tendenţioasă, sau pur şi simplu neaprofundată, care îl făcea să apară într-o ipostază serafică — geniul bun al piesei. Faţă de un asemenea unghi de înţelegere, Gorki a manifestat îngrijorare şi, paralel cu aceasta, şi-a pus întrebarea dacă intenţiile sale au găsit întruchiparea cea mai exactă în modul cum a rezolvat latura ideologică a personajului. Ajungem astfel din nou la articolul *Despre piese,* în care Gorki dă un răspuns negativ acestei chestiuni : „Consolatorii de felul acesta (din rîndul vagabonzilor pelerini, n. n.) sînt cei mai deştepţi, plini de cunoştinţe şi de elocvenţă. Tocmai de aceea sînt şi cei mai dăunători. Un astfel de consolator ar fi trebuit să fie Luca din piesa *Azilul de noapte ;* se vede însă că nu m-am priceput să-l prezint ca atare". Îndoielile scriitorului se referă, probabil, la faptul că Luca deţine în concepţia piesei, dincolo de semnificaţiile subliniate pînă acum, rolul de a împărtăşi, ba chiar de a provoca splendidele reflecţii despre om ale lui Satin. Gorki a fost îndelung frămîntat de gîndul echivocurilor ce se pot naşte de aici. „În zilele noastre — menţiona el —, un consolator poate fi arătat pe scenă numai ca un personaj negativ şi comic... Cu toate că această „autocritică" vine cam tîrziu, trebuie să spun că ea s-a ivit, desigur nu acum în anul 1932, ci chiar înainte de Marele Octombrie. Nu o consider fără folos pentru acei tovarăşi tineri care prelucrează prea în grabă, fără a adînci îndeajuns, rezultatul observaţiilor lor". De pe poziţiile unei înalte principialităţi, Gorki nu a şovăit să condamne ceea ce considera insuficient realizat în creaţia sa. De aici, pînă la afirmaţia că *Azilul de noapte* ar fi o „piesă învechită" şi „chiar dăunătoare", se întinde însă o distanţă pe care nu putem, nu avem dreptul şi nici nu voim să o străbatem.

Azilul de noapte este o operă de uriaş talent, adînc umanitară, vădind putere de analiză a realităţilor societăţii capitaliste şi justeţea protestului social. Ideile despre Om şi Adevăr găsesc în ea o dezvoltare armonioasă, trecînd prin compătimire şi ură, de la constatare la revoltă. „În om e tot adevărul... Totul este în om, totul e pentru om !... Ce mîndru sună acest cuvînt !"

Grandios, elocvent, melodic, ca şi căderea lanţurilor !

***

Regăsindu-se după o perioadă cam cenuşie de activitate artistică, decretînd mobilizarea generală şi punînd în joc vreme de două luni o singură carte — repetiţiile la *Azilul de noapte,* — colectivul Teatrului Naţional din Cluj a reuşit să facă faţă în chip lăudabil îndemnului de a reprezenta drama gorkiană. Ne bucură succesul (ca să nu fim absoluţi : nu este vorba de un succes care să fi atins perfecţiunea), dar mai ales dovada de coeziune şi însufleţire din adînc a colectivului artistic, care a fost făcută.

Calificativul de „animator", pe care îl atribuim (cînd se iveşte prilejul) directorului de scenă, i se potriveşte în cazul de faţă actorului-regizor Constantin Anatol. El a reuşit să grupeze în jurul său generaţia vîrstnică şi generaţia tînără a teatrului, într-o competiţie pasionantă, avînd ca obiect de studiu *Azilul de noapte* şi ca finalitate două spectacole diferite, cu o distribuţie a „maeştrilor" şi alta „experimentală" fiecare de sine stătătoare. În rezumat : la acelaşi text un acelaşi regizor, un acelaşi pictor decorator, dar două concepţii regizorale, două concepţii scenografice, două distribuţii. Cel puţin aşa prezintă lucrurile caietul-program.

Nedumerirea se naşte la ideea că C. Anatol, în calitate de regizor, a putut avea simultan două concepţii la aceeaşi piesă. Bunul simţ ne spune că aşa ceva nu e posibil decît doar ca un tur de virtuozitate formală, vădind obiectivism în tratarea operei dramatice. Trebuie să facem următoarele recomandări celor care doresc să înţeleagă semnificaţia dublei înscenări clujene a *Azilului de noapte :*

— Treceţi sub rezervă „Mărturisirile" înscrise de regizor în caietul-program, după care „cele două spectacole au decoruri diferite, unele personaje creionate diferit, în consecinţă, *scopuri diferite*" (s. n.). Programul a fost tipărit înaintea premierei, iar regizorul a retractat spusele sale în şedinţa consiliului artistic, de după premieră.

www.cimec.ro

— Dacă participați la o întîlnire a publicului cu creatorii spectacolelor (studenții clujeni au organizat-o cu succes), nu legați întrebarea „care este rațiunea celor două distribuții ?" de mărturiile citate mai sus. Chestiunea va fi, oricum, spiritual ocolită.

— Se poate întîmpla să-l întrebați în particular pe Constantin Anatol : „care din cele două spectacole considerați că a răspuns cel mai bine concepției dumneavoastră regizorale ?" Renunțați, fiindcă veți primi un răspuns puțin curios : „Spectacolul cu distribuția întîia, jucat (la modul ideal) în ambianța de sugestii plastice și sonore a „spectacolului secund !"

— În general, nu-i cereți regizorului să vorbească despre unitatea sau pluralitatea concepției sale regizorale. Asistați la ambele spectacole, și totul se va lămuri.

Regia lui C. Anatol a fost circumspectă în raport cu tendințele greșite care caracterizau montările piesei într-un trecut nu prea îndepărtat. Pentru a putea să *afirme*, cele două spectacole au fost concepute cu intenția de a *nega* înțelegerea *Azilului* „ca un panopticum de zdrențăroși — de multe ori foarte pitoresc", și acel „soi" de reprezentare, în chip de „serată literară bizară, sălbatecă pe alocuri". Unele spectacole vechi spărgeau oglinda în cioburi, sacrificînd analiza socială — ale cărei semnificații dirijează, în fapt, orice mișcare și reacție a eroilor — de dragul avatarurilor triunghiului amoros Pepel-Natașa-Vasilisa, privite în exclusivitate. Regizorul clujean a considerat esențial în dezvoltarea temei *năzuințelor înșelate*, conflictul care se naște între aceste personaje. Dar nu ca o ilustrare a unor cazuri particulare, ci din punctul de vedere al relațiilor generale, în care sînt antrenate destinele purtătoare de semnificații largi ale tuturor eroilor piesei. Acesta este refuzul de a fetișiza, și totodată de a plafona drama personală, la nivelul eșecurilor strict individuale. În consecință, accentul a căzut pe omenescul răsturnat în viciu și desnădejde al unor locatari, pe revolta în genunchi și libertatea absolut falsă a altora, cu toții priviți în perspectiva involuției lor sociale, iar nu metafizic.

Cum rămîne însă, cu „dubla concepție" ?

După părerea noastră, C. Anatol și-a asumat o răspundere discutabilă — din punctul de vedere al poziției angajate față de conținutul operei dramatice —, propunîndu-și să descifreze și să transmită ideile ei fundamentale pe două direcții, cu „scopuri diferite", navigînd, cum s-ar spune, în două luntri. Nu stă în posibilitățile noastre și nu ținem să adoptăm un ton profesoral. Credem că vom fi bine înțeleși dacă vom aminti adevărul banal după care creația regizorală (autentică) nu este și nu poate fi o întreprindere capricioasă. Or, afirmațiile explicative ale lui Constantin Anatol din caietul-program atestă că drama gorkiană, la baza căreia știut este că stă o concepție unică despre viață și societate, a inspirat regizorului două atitudini simultane, două supra-teme, în sfîrșit, unghiuri diferite de înțelegere și tratare a mesajului ei realist-critic. Logic vorbind, aceasta se poate numi fie obiectivism, fie — ceea ce este mai aproape de adevăr, — o fragmentare a ideii artistice definite prin aprofundare de regizor, în părți care au devenit de sine stătătoare (reamintim că distribuția a doua s-a constituit într-un spectacol „experimental", și nu de dublură).

Menționam că C. Anatol a retractat, în urma dublei premiere cu *Azilul de noapte*, unele însemnări ale sale din caietul-program. Lucru judicios, fiindcă în realitate *pot* fi luate în discuție așa-numitele „îndrăzneli experimentale", însă nu ca rezultat al unei concepții regizorale net diferențiate de aceea a primului spectacol, ci ca elemente vădind încercări de actualizare în expresie, neconforme cu spiritul piesei. Tribulațiile (se pare, totuși, că C. Anatol cultivă unele înclinații speculative) nu sînt însă din cale afară de interesante, ținînd seama că programele de sală se vînd în continuare spectatorilor, trezind confuzii.

Precizam însă că este vorba de un succes. Aceasta se referă, de fapt la spectacolul cu prima distribuție, în care ideile regizorului despre piesă dovedesc înțelegerea dialecticii ei, a gîndirii filozofice gorkiene, a fondului problemei și protestului social conținute în această capodoperă a dramaturgiei universale. S-au reunit pe aceeași listă : artistul poporului Ștefan Braborescu (Luca), artiștii emeriți Viorica Dimitriu (Nastia), Gheorghe Damian (Bubnov), Sandu Rădulescu (Satin) și Alexandru Marius (Actorul), la care se adaugă cu brio Ion Tîlvan (Baronul) și alții. Nivelul general al interpretării este, cu unele excepții, strălucit. Publicul clujan acordă o deosebită prețuire acestei formații de la care așteaptă — și primește — satisfacția unui spectacol de ținută. În el, „umanismul țipătului sfîșietor", propus

www.cimec.ro

cu acești termeni de regizor ca supra-temă, își multiplică cu tragism ecoul. Se relevă astfel ceea ce Stanislavski numea „temeiul spiritual" al piesei: *„Libertate cu orice preț* — o libertate în căutarea căreia oamenii se duc pînă în fundurile vieții neștiind că abia acolo vor fi robi!"

A fost bine marcată, prin profunzimea interpretării lui Ștefan Braborescu, prezența controversatului personaj Luca. Compoziția sa nu lasă nici o indoială asupra faptului că sub aparența bunăvoinței manifestată prin „frățesul" ajutor al vorbelor mîngîietoare, se ascunde o viață interioară în care scapără șiretenia și egoismul. Mobilitatea feței, duplicitatea privirilor, nuanțele glasului obișnuit să țină predici, toate acestea împreună, alcătuiesc adevăratul portret al drumețului „gură de aur". Regia nu a ocolit meritele personajului, ca să zicem așa, în special contribuția ce o are la vremelnica unire a îndrăgostitului Vaska Pepel cu Natașa, dar a pus accentul corespunzător, totodată, pe fuga bătrînului în clipa încăierării — foarte elocventă pentru demonstrarea lașității lui, cînd e vorba de fapte.

Ne punem de acord cu opinia unanimă a spectatorilor, a cronicarilor dramatici locali și a actorului însuși, că pentru Sandu Rădulescu, realizarea rolului Satin a însemnat un moment de auto-depășire. Cunoscut, pînă nu de mult, în roluri de prim amorez, interpret al „fluturașului" von Kalb din *Intrigă și iubire*, Sandu Rădulescu s-a luat la trîntă de astă dată cu un uriaș, reușind să-l supună. Prin ce se distinge Satin creat de dînsul? Prin *vitalitatea* care însoțește sclipirea inteligentă a replicilor: prăpăstioasă cînd cîntă osanale „opoziției" ce o face la fundul vieții, răsunătoare cînd pronunță cuvinte ce i se par că ascund o enigmă („Organon", „Sardanapal", „Laheza", etc.), topită uneori de înduioșare („Lăsați copiii să se bucure de viață... Aveți grijă de copii!"), curată, deși aburită de alcool, în cuvîntarea din final. Cu drept cuvînt regia nu a urmărit întruchiparea unui Satin pitoresc ori raisonneur, ci înfățișarea sufletească a „boemului cinic" care „îneacă în alcool și în neputință concluzia splendidei filozofii despre om"[1]. Interpretul s-a arătat mai optimist față de rol —fără exagerare — și credem că a socotit bine. „Cinismul" dorit de regizor există ca trăsătură a personajului, care nu se manifestă însă în forme prea grave. Satin știe „să nu jignească pe om". Sandu Rădulescu a ținut seama de faptul acesta.

Rolul „cinicului" îl are în spectacol șepcarul Bubnov. Compoziția lui Gheorghe Damian se apropie de caracterul lenevos, înrăit, zgîrcit în gesturi al acestuia, ca și de dispoziția lui de a lansa îndoieli cumplite și sarcasme, fără ocolișuri la adresa unor convingeri a celor din jur. Interpretarea dată de Ion Tîlvan Baronului este remarcabilă. Cu o fină pătrundere psihologică, actorul a rezolvat, dincolo de gesturile „clasice" (demnitatea mănușilor jerpelite și a melonului ponosit), decrepitudinea umilitoare a unei întregi categorii sociale. Stilizat și fără speculații. La al său „Gura, *lady!*", spectatorul rîde pieziș sau se cutremură. Cît privește rolul Actorului (Alexandru Marius), acesta apare cu desăvîrșire stins. În acest „organism otrăvit cu alcool", era indicat să se vadă o creștere care să mobilizeze personajul către mirajul spitalului salvator, și nu doar o biată pîlpîire. prea grabnic înăbușită. Nastia (Viorica Dimitriu) se recomandă ruinată fizicește și definitiv pierdută, cu închipuirile ei bolnave, din lumea celor care mai schimbă cîte o idee.

Regizorul a avut preocuparea calităților reale ori posibile ale lui Pepel, care să justifice necesitatea plecării sale, în dorința unei vieți mai bine orînduite. Rezervele de imaculată tandrețe, în dragostea pentru Natașa și rezistența ce o opune asalturilor Vasilisei — elemente care apar subliniate în interpretarea lui Octavian Cosmuță — apropie personajul de simpatia spectatorilor. Cu atît mai deplin găsesc o înțelegere compătimitoare blîndețea și tristețile aspre ale Natașei, interpretată de Ligia Moga. Deși abrutizat, posac și impermeabil, Klești poate fi încadrat în aceeași familie, prin disperarea cu care luptă să se smulgă — fără succes — din rîndul vagabonzilor. Regia și interpretul (Totu Coloman) au fructificat scena din actul II, în care Klești blestemă „adevărul" hainelor zdrențuite și al șomajului. Atmosfera de ură și ticăloșie este întreținută de Vasilisa (Olimpia Arghir) și Kostîliov (Titus Croitoru).

Este cu totul nepotrivită în acest spectacol, caricaturizarea polițaiului Medvediev (Nae Botta). „Autoritatea publică", jalnic întruchipată în acest slujbaș, tre-

[1] Caietul-program.

www.cimec.ro

buia tratată cu mai multă adîncime a intențiilor și nu la modul Gardianul Frosch din opereta *Liliacul*. Pentru actorul Ion Sarca, prezent în ambele distribuții, rolul Tătarului devine pretextul de a exersa mecanic adăugarea cîte unui „m" la sfîrșitul fiecărui cuvînt.

Trecînd peste acestea, trebuie spus că spectacolul înaintează armonios și fără poticniri. Drama de idei s-a imprimat în ritm dînd curgere ascendentă acțiunii oarecum statice a piesei. Ascuțimea dezbaterii s-a impus la rîndul ei, încet, dar sigur.

***

În legătură cu spectacolul de tineret (distribuția a II-a), ar fi de spus, poate, mai mult. Ne vom rezuma, însă, la ceea ce socotim că este esențial.

Caracterul pedagogic pe care l-a avut munca cu tinerii actori la înscenarea acestei mari drame, nu poate fi pus la îndoială. A fost făcută dovada aptitudinilor și maturizării artistice în curs de cristalizare a unora din ei, ca Teofil Vîlcu (Satin), Ion Tudorică (Baronul), Marin D. Aurelian (Vaska Pepel), Viorica Cernucan (Natașa), Aurel Giurumia (Bubnov) și alții. În distribuție a intrat chiar Constantin Anatol, ca interpret al Actorului, căruia i-a dat relief și o mai pronunțată individualitate. Unele momente ale acestui spectacol, raportate la ale primului, au reușit să aibă mai multă substanță, prin plastică și mișcare. Așa este finalul actului III — încăierarea. În același timp, unele interpretări nu s-au ridicat la nivelul pretins de semnificațiile rolurilor. Hristea Cristea, de pildă, ca interpret al bătrînului Luca, a eludat în comic și ușurel prezența acestuia în viața locatarilor. Maria Țipan, de asemenea, a realizat o Nastie la care degradarea morală și fizică a fost împinsă dincolo de limitele artisticului, creînd discrepanțe chiar în mediul cu nimic mai presus decît ea al azilului.

Fapt comun ambelor spectacole (cu unele deosebiri parțiale), de o capacitate deosebită a sugestiei și sintezei plastice, este decorul foarte tînărului scenograf T. Th. Ciupe. In interiorul azilului imaginat de dînsul, mizeria, dezordinea, laviței, cuptorul, masa lungă pe căprioi, arcada necizelată sugerînd dispunerea la subsol, se află la locul lor, dar nu respiră, cum se putea întîmpla, supraîncărcare și îmbîcsire naturalistă. Decorul actului III (curtea interioară a azilului), predominat de cenușiul zidurilor înalte și strîmbe, între care lumina soarelui pătrunde anevoios, are o expresie stilizată, sobră, creatoare de atmosferă.

La adăpostul termenului „experimental", regia lui C. Anatol s-a îndepărtat aici de ceea ce constituie, la primul spectacol, linia de tratare „strict fidelă indicațiilor gorkiene". Este o abatere pe povîrnișuri picurate fie cu accente expresioniste (cînd scena rămîne goală, la moartea Anei, se face întuneric, în timp ce pe draperia care ascunde patul de suferință crește o mare pată albă de lumină), fie cu atribute ale stilului naturalist de joc (scenele beției lui Bubnov în finalul piesei).

Mai grav este că regia a făcut apel la o simbolistică stranie, care vrînd să sublinieze plastic ideile piesei, le-a îngustat uneori albia. Ultimul act, în special, abundă în sugestii plastice (prin efecte de lumină) și sonore, în divorț cu profunzimea ideilor ridicate de autor.

Actul IV care este consacrat discuțiilor filozofice, reflexe ale gîndirii gorkiene cu privire la om, la esența adevărului și la soarta lui în societate, capătă prin spectacol o deviere în sensul unei polemici anti-religioase, limitîndu-se la aceasta. În timp ce Satin (Teofil Vîlcu) delimitează într-unul din monologurile sale înfățișările pe care le ia minciuna, momentul este dublat, în fundal, de luminarea bruscă (și „demascatoare") a unor turle de biserică învecinate cu intrarea azilului. Insistarea asupra acestui element, interesant doar în sine, este în contra-timp cu obiectivele mai largi, pe plan social, cuprinse în tirada eroului. („Sînt minciuni mîngîietoare, împăciuitoare... ca minciuna care dezvinovățește greutatea ce a strivit mîna muncitorului... și-i învinovățește pe cei ce mor de foame. Cine nu-i destul de tare... și cine trăiește din sîngele altuia — acela are nevoie de minciună... Minciuna este religia robilor și a stăpînilor" !)

Cît privește concluzia către care regizorul ține să conducă spectacolul („Revoluția este inevitabilă !"), aceasta constituie o depășire a cadrului criticii sociale desfășurate aici de Gorki, deoarece, așa cum am subliniat în prima parte a acestei

www.cimec.ro

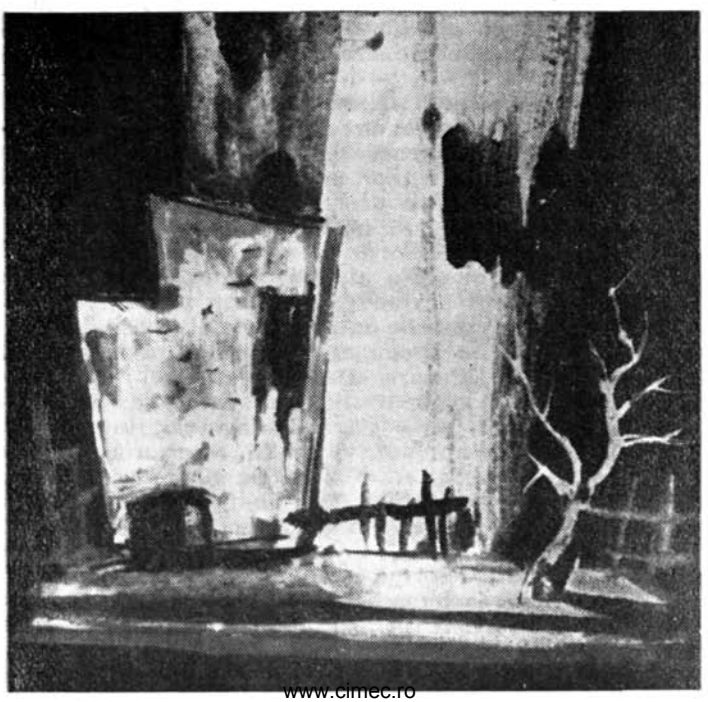
cronici, scriitorul nu s-a bizuit pe lumpenproletari și vagabonzi, în chemarea de a fi răsturnate vechile rînduieli, ci n-a făcut decît să lase o rază de soare peste existența întunecată a „azilului". Ceea ce e altceva. Iată de ce căderea unei draperii roșii, din tavan pînă pe scîndurile scenei — după epuizarea replicilor piesei — rămîne exterioară, hibridă și, în ultimă instanță, vulgarizatoare.

Surprind de asemenea unele intervenții care dovedesc subaprecierea muzicii grave și personale din predicile lui Satin, de vreme ce regizorul le-a însoțit cu frînturi din Beethoven, ori cu alte avantaje ce le oferă magnetofonul.

La cele două spectacole clujene am cunoscut spectatori care nu s-au mulțumit să ia parte doar la unul sau altul dintre ele. Înseamnă că acestea au solicitat confruntări, prin bogăția problemelor ce le ridică.

Ceea ce formează și convingerea noastră.

Schiță de decor de T. Th. Clupe, pentru actul III (spectacolul cu distribuția a II-a)



www.cimec.ro

C. Paraschivescu

UNDE ESTE REPERTORIUL VIITOAREI STAGIUNI?

Ne propusesem inițial o anchetă prin cîteva teatre din București și cîteva din provincie, avînd ca obiect procesul de elaborare a noului repertoriu, pe stagiunea viitoare. Intenționam ca pe această cale să obținem, dincolo de unele date concrete, imaginea clară a criteriilor care au stat la baza căutărilor, selecționărilor și preferințelor fiecărui colectiv artistic în această problemă. Și ne propuneam deci, o confruntare de opinii la nivelul acestor criterii.

Am făcut în acest scop unele sondaje. Rezultatul acestora nu este, însă, din păcate, în întregime îmbucurător. Teatrul Național din Cluj, care a dat în circuitul consiliului artistic un număr impresionant de piese spre lectură și selecție, a stabilit în ședința din 10 februarie a.c. tematica, urmînd ca preferințele existente să capete ulterior caracter de propuneri (preferințe pe care nu le amintim aici, dată fiind relativitatea lor). Teatrul de Stat din Orașul Stalin lucrează cu un autor local — Costel Ionescu — și își propune să continue tradiția premierelor pe țară cu care s-a impus pînă acum. În cadrul consiliului artistic a fost discutat, de asemenea, un număr apreciabil de piese ale autorilor clasici și contemporani. Și totuși, în ultimele zile ale lui martie, în afară de aceeași tematică stabilită de confrații clujeni (căreia cei de la poalele Tîmpei îi spun profil), nu există în portofoliul certitudinilor nici un autor, nici o lucrare.

Precizări deci nu s-au făcut și este probabil ca multe alte colective să se găsească într-o situație asemănătoare. Sau nici măcar atît.

Ne-am văzut astfel nevoiți de a renunța la o discuție actuală și utilă și, în schimbul temei preferate, să dezvoltăm o altă temă, mai puțin preferată, mai puțin plăcută și mai puțin prevăzută : întîrzierea unei elaborări judicioase a viitorului repertoriu.

Odată cu închiderea stagiunii, treizecișișase de liste de repertoriu aparținînd tot atîtor teatre, vor trece prin confruntarea și analiza cuvenită, vor îngădui elaborarea unor concluzii și deducerea premiselor viitoarei etape. Repertoriul va deveni, o dată cu votul unanim al participanților, sarcină de plan. Pînă atunci, din dorința de a preîntîmpina surprizele și mai ales de a spori exigențele, s-a încetățenit tradiția ca în luna martie, teatrele să prezinte Direcției Teatrelor din Ministerul Învățămîntului și Culturii, propunerile de repertoriu pentru stagiunea viitoare. În acest sens a fost elaborat și un ordin al Ministerului. Sîntem în cea de a doua jumătate a lunii martie — deci în ajunul prezentării propunerilor — și întrebăm, cu sfială, pe cîte un director, pe cîte un membru al consiliilor artistice sau pe cîte un secretar literar care sînt propunerile teatrului respectiv ; răspunsul vine după o inevitabilă pauză (de stupoare sau de remușcare) : „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc. !" Răsfoim procesele verbale ale ședințelor unor consilii artistice ; undeva, pe o pagină stingheră, sînt consemnate opiniile unor membri în legătură cu structura viitorului repertoriu : „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc. !" Primim cîte o scrisoare în care ni se comunică lapidar că teatrul și-a stabilit, în sfîrșit, profilul stagiunii 1959—1960 ; el se caracterizează prin următoarele trăsături specifice : „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică.. etc. !" Prin urmare, în preziua definitivării propunerilor și înaintării lor către resortul coordonator, o parte din teatre nu dispun decît de această listă redusă, comună, identică, tradițională, care se perpetuează din an în an cu veleități de profil, de „specific". Acolo unde a existat o preocupare permanentă în această problemă (vitală), acolo unde s-au dat spre lectură nu una, nu două, ci douăzeci, treizeci de piese (patruzeci se spune că a dat Clujul),

www.dimec.ro

acolo unde s-au făcut referate în urma acestor lecturi, acolo unde s-au discutat aceste referate în cadrul consiliilor artistice, acolo unde s-au manifestat opinii, şi acolo unde s-a exercitat selecţia cuvenită, lista propunerilor se particularizează, preferinţele se definesc prin expresia lor concretă, profilul se conturează. Chiar dacă mai rămîn... două-trei (din şase-şapte) locuri albe. Dar asemenea exemple ar deveni excepţii. Pentru că în mod obişnuit, dacă se desfăşoară o largă campanie de selectare a celor mai valoroase texte, fără o justificare prealabilă a necesităţilor, se ajunge la schema iniţială, salvatoare. Adică, tot la... „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică... etc."

Într-un număr precedent al revistei făceam o confruntare pe baza repertoriului în curs, între angajamente şi realizări. Observînd extinderea fluctuaţiilor (fenomen aparent inevitabil, concretizat în modificări şi completări aduse repertoriului definitiv), atrăgeam atenţia asupra pericolului pe care-l poate constitui perpetuarea acestei practici, ca o consecinţă a superficialităţii cu care se elaborează în unele locuri baza ideologică a activităţii artistice, în speţă, lista de repertoriu. Problema rămîne deschisă şi pentru stagiunea viitoare. Cel puţin pînă la data confruntării pe care o facem aici, n-am aflat în preocupările oamenilor de teatru grija şi atenţia deosebită pentru soarta stagiunii celei noi, insistenţa şi însufleţirea care ar fi de dorit să caracterizeze perioadele de căutări, meditaţia profundă, disputa acerbă care disting pasiunea de inerţie. Sîntem convinşi că nu este încă vorba de inerţie. Dar — încă — nici de pasiune. Repertoriul certifică viabilitatea colectivului artistic. Implică deci teatrelor toată răspunderea întocmirii lui. Dar, întrucît el cunoaşte o compartimentare pe zone istorice şi internaţionale, se procedează practic la consemnarea totală sau parţială a acestor zone, în maniera arătată mai sus. Nu este în intenţia noastră de a demonstra oportunitatea acestei proceduri, inevitabile în faza iniţială a alcătuirii repertoriului. Considerăm însă că ea devine inoportună în fazele ulterioare, atunci cînd se conturează expresia sa concretă, în care ar trebui să se exercite intens influenţa unor criterii de ordin estetic, deci, ideologic. Ne interesau aceste criterii. Ne interesa în ce măsură şi în ce perspectivă va fi promovată dramaturgia originală, căror actuale probleme va răspunde alegerea pieselor sovietice şi a acelor din ţările de democraţie populară, ce semnificaţie educativă vor aduce lucrările scriitorilor progresişti din occident, cărui profil şi cărui scop vor servi aceste piese şi multe alte probleme derivate. Aflăm însă că dramaturgia originală continuă să însumeze cele mai numeroase semne de întrebare, că din piesele sovietice şi ale ţărilor de democraţie populară, multe şi valoroase scrise în ultimii ani, se insistă asupra unor titluri întîlnite cu zece ani în urmă, că din dramaturgia clasică rusă, din care de obicei se joacă mult Ostrovski, ceva Gorki, puţin Cehov, Tolstoi, Gogol şi Suhovo Kobîlin, şi de loc Griboedov, Saltîkov-Scedrin, Lermontov, nu se adaugă nume şi titluri mai puţin cunoscute, că din dramaturgia occidentală nu se aleg lucrări reprezentative, că din clasicii universali se folosesc aceleaşi puţine opere etc., etc., etc. Operează aici criterii ideologice? Se urmăreşte împlinirea unor deziderate educative? Fără îndoială că da. Numai că aceste criterii şi aceste deziderate par a se încadra în sfera minimei rezistenţe. Se aude, prea puţin în frămîntarea de zi cu zi a oamenilor de teatru, pulsul contemporaneităţii, chemarea noului.

Neglijînd exigenţa unei selecţionări organizate şi timpurii, colectivele vor prezenta Ministerului propuneri de a căror validitate se îndoiesc ele însele. Şi atunci — trecînd peste faza premergătoare definitivării şi a definitivării însăşi — procesul de elaborare practică a angajamentelor va fi supus inevitabilelor fluctuaţii şi va obliga pe cronicarul anului viitor să repete confruntarea făcută de noi în numărul precedent („Repertoriu fixat — repertoriu jucat").

În mai sau iunie, o dată cu definitivarea repertoriului, vom avea perspectiva cuvenită. Pînă atunci, am ţinut să arătăm cum s-au conturat premisele, cugîndul ca pe viitor, pentru repertoriul stagiunii viitoare, ele să devină, alături de obligaţiile curente de producţie, preocuparea principală a factorilor de conducere din teatre. Şi în loc de „o piesă originală, o piesă sovietică, o piesă clasică...", să citim o listă adevărată de propuneri îndelung cumpănite, bine alese, temeinic justificate.

www.cimec.ro

Jules Cazaban

ARTA MEA ÎN ACEȘTI 15 ANI

Viața mea creatoare n-a avut totdeauna însușirile și rezultatele ei din prezent Ca mulți actori de vîrsta mea, și eu m-am străduit în gol pe scena teatrului burghez. Și eu am rătăcit fără să deslușesc limpede folosul artei mele, deosebirea dintre artă și efectul abil pregătit. Îmi amintesc de rolurile de atunci, în mare parte de o monotonie spirituală exasperantă, în care efectul facil ținea loc de profunzime și emoție. Zeci de piese cu celebrul triunghi amoros, cu celebrul derbedeu de familie bună, cu celebrul îndrăgostit nefericit... O celebritate cîștigată prin banalitatea acelor personaje bulevardiere importate pe scenele noastre. Monotonia sufletească și monotonia evidentă a situațiilor de la o piesă la alta împiedicau dezvoltarea actorului. Cînd exista o îndemînare a autorului, o oarecare inteligență în construirea replicilor și în închegarea situațiilor, această inteligență era atît de facilă și exterioară, încît nici jocul nostru nu putea depăși șarja și facilitatea. Dar, acest repertoriu îl dorea gustul public burghez. Cînd reușeam să montăm pe Shakespeare, pe Shaw sau Gorki, intervenea cunoscuta mistificare ideologică a dramei. Repetițiile se făceau urmînd explicațiile idealiste ale vreunui intelectual cu prestigiu. Iar spectacolele erau comentate de cronicari, deseori diletanți și ignoranți, care-și propagau „părerile" prin gazete. Despre Malvolio, se scria că înfățișează „tipul omului inteligent care se conduce în viață după raționamente, dar, dornic de bucurie și dragoste, este înșelat și apoi suferă avînd amorul propriu rănit". Un Shakespeare sterilizat, un Shaw șarjat, un Gorki sumbru, fără speranțe... Simțeam

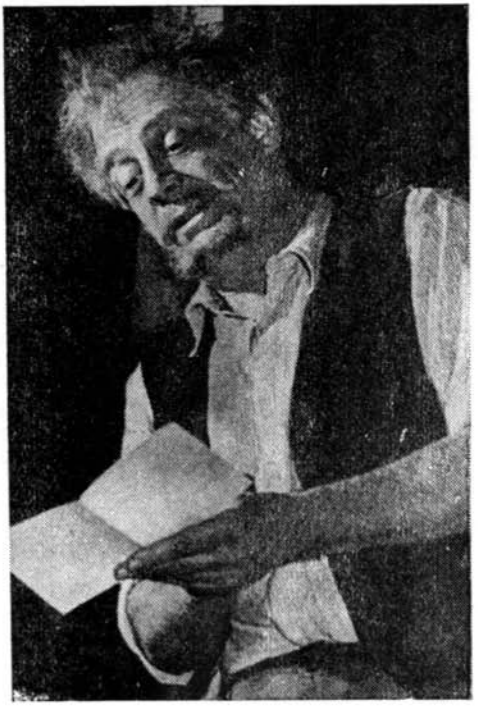
www.cimec.ro

cum societatea constrînge arta noastră să ajungă proprietatea ei. Burghezia antidemocratică şi cu interese meschine, voia să-şi supună teatrul, care prin caracterul său originar, a fost popular, a fost comuniune generoasă de gînduri şi sentimente. Cu propriul nostru cuget, simţeam denaturarea silnică a artei teatrale, limitarea ei la distracţie şi pseudo-filozofie. Ne dam seama cum se îndepărtează de oameni, de marele public şi nu ştiam ce trebuie făcut. Priveam cu bucurie lupta puţinilor animatori de teatru din anii aceia grei: străduinţele lui Victor Ion Popa pentru un teatru sătesc, de larg răsunet, încercările lui Gemi Zamfirescu de a realiza teatrul muncitoresc, sau efortul impresionant al lui Ion Sava, vrînd să dea un ideal mişcării noastre teatrale. Nu m-am referit decît la aspectele artistice. Pe celelalte — atmosfera de bîrfă şi imoralitate, lipsită de un ţel înalt, viaţa zilnică de lipsuri şi mizerie — nu le mai răscolesc.

Cînd avem în faţă acest peisaj teatral, putem înţelege mai bine nivelul la care s-a ridicat teatrul nostru şi transformările prin care a trecut în ultimii 15 ani de după eliberare. Aş vrea să vorbesc nu numai ca actor, dar ca oricare cetăţean, care la locul său de activitate, munceşte în felul său pentru viitorul socialist. Viaţa nouă înfiripată în patria noastră, sub conducerea pricepută a partidului, mi-a dat altă perspectivă asupra lumii şi altă răspundere personală în această lume. Dar importanţa muncii mele artistice n-a crescut de la sine, din întîmplare. Activitatea artistului este o activitate de conştiinţă, condiţionată calitativ de aceasta. Sarcinile care mi-au revenit nu le-am putut îndeplini imediat şi cu uşurinţă. Odată cu schimbarea esenţială a vieţii oamenilor, teatrului nostru i-au revenit alte sarcini artistice. Cunoaşterea continuă a realităţii sociale, asimilarea unei înţelegeri marxiste a faptelor — nu sînt nişte vorbe obişnuite, ci un proces necesar actorului. Spun necesar, pentru că rostul actual al actorului pe scenă nu poate răstălmăci adevărul vieţii. Problemele artei noastre s-au înmulţit, dar au căpătat o busolă pre-

In Tănase din „Răzvan şi Vidra" de B. P. Haşdeu — Teatrul Municipal

In Ianke din „Tache, Ianke şi Cadîr" de Victor Ion Popa — Teatrul Municipal



www.cimec.ro

In Arkaşka din „Pădurea" de Ostrovski — Teatrul Municipal

In Alexandru Irimescu din „Trei generaţii" de L. Demetrius — Teatrul Municipal

cisă şi o finalitate umanistă certă, care ne stimulează. Problemele dificile care au intervenit în arta actorului — influenţînd fireşte şi mijloacele lui de expresie — sînt o garanţie serioasă a sporului de măiestrie, a talentului cheltuit cu folos.

Nu pot să-mi închipui interpretul care să poată aduce pe scenă în faţa tuturor, caractere proaspete, care se înfiripă şi se consolidează în societatea noastră, dacă n-a trecut prin procesul arătat de clarificare ideologică. Figurile vieţii noastre sînt aşteptate de public, să fie admirate pe scenă. Aceste roluri — cu care se poate mîndri interpretul — pretind o gîndire bine orientată, marxistă, o exigenţă artistică deosebită.

Conştient de misiunea socială şi educativă a spectacolului, actorul zăboveşte mai mult ca în trecut asupra personajului său. În aprecierea semnificaţiilor sale, analiza rolului implică raportul cu viaţa socială contemporană, cu sarcinile actuale ale teatrului. Este premisa acelei dorite angajări a publicului în spectacol. Angajarea spectatorului nu se înfăptuieşte în afara problemelor epocii în care trăieşte. Satisfacţia mea de interpret nu mai caută în primul rînd, aplauzele, — ci o stare mai subtilă, care se poate anunţa şi prin tăcerea meditativă a sălii.

Avînd în vedere acest scop artistic, ne-am apropiat o anumită dramaturgie după criterii specifice teatrului nostru realist-socialist. Îmi amintesc de primele roluri din primele încercări dramatice originale, de întîlnirea mea cu dramaturgia sovietică. Ceea ce socot căutare şi salt în creaţia mea, rămîne legat de rolurile acestei epoci. Pentru unii, nu mai sînt decît nişte fotografii, nişte rînduri de cronică. Dar, pentru mine... Munca mea de atunci le datorează prea mult ca acum să le limitez importanţa.

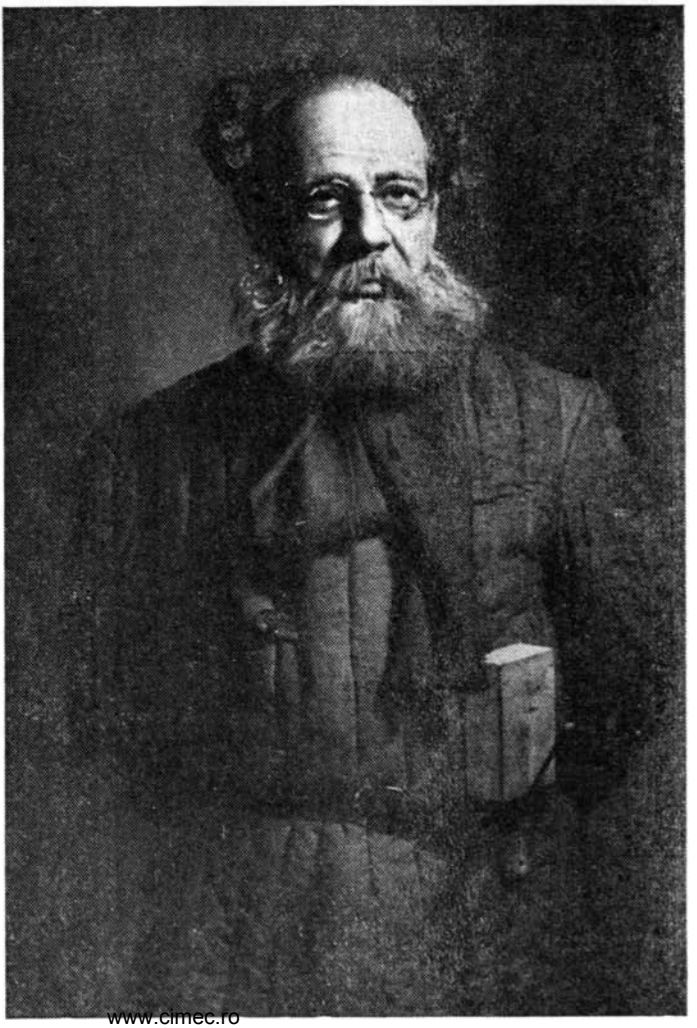
Prima întîlnire cu problemele teatrului realist-socialist mi-a fost mijlocită de o piesă sovietică. Pot spune că, jucînd un dramaturg sovietic, creaţia mea a căpătat un nou orizont. Începînd cu Leonov, continuînd cu Treniev, cu Maiakovski, pot afirma că am înţeles practic cît de importantă este valoarea textului în spectacol, cum favorizează calitatea muncii actorului.

L-am jucat pe Ladîghin din piesa lui Leonov, *Un om obişnuit*, cu faţa liberă, aproape fără machiaj. Este un detaliu însemnat. Am vrut să degajez din mine

www.cimec.ro

însumi, din toată ființa mea sufletească și trupească, fără artificii, și plecînd de la fața obișnuită a omului, un caracter contemporan. Simțind cum Ladîghin, cu toate lipsurile lui, se încorpora în mine, adîncul meu sufletesc reacționa, lua atitudine, punea accente spontane în interpretare. Aceste accente revelatoare, cu condiția să fie organice, se cer interpretării oricărui rol. Cînd joc un personaj pe care autorul îl acuză, trebuie să înțeleg nu numai rolul meu, dar și pe celelalte, ale acuzatorilor lui. Doar așa, scena va sta sub lumina mesajului dorit de autor. Stilul introspectiv, liric, al lui Leonov m-a ajutat să mă apropii de Ladîghin. În același timp, lipsurile lui, apucăturile mic-burgheze, îngîmfarea — nu i le puteam asimila pasiv, fără perspectivă.

Din dramaturgia sovietică, am interpretat și un erou. Ceasornicarul Rubinstein (*Cui i se supune vremea* de Tur și Șeinin) moare simplu, după ce și-a înțeles datoria. Este unul din milioanele de eroi anonimi care s-au jertfit luptînd contra fascismului. Dincolo de sărăcia și suferința vieții sale, am vrut să arăt scînteia prețioasă a sufletului său. Mîndria sa de om se schimba în ură contra dușmanului



In Gornostaev din „Liubov Iarovaia" de K. Treniev — Teatrul Municipal

www.cimec.ro

In Bufonul din „Cum vă place" de Shakespeare — Teatrul Municipal

In Malvolio din „A 12-a noapte" de Shakespeare — Teatrul Municipal

omenirii. Nu știu dacă am reușit să comunic prin glas, prin privire, dar sub aparenta sa supunere, ceasornicarul scuipa în obrazul hitleriștilor.

Rolurile mele din piesele sovietice aparțin cronologic istoriei: am plecat de la caracterele zilelor noastre și m-am îndreptat spre oamenii și procesele sufletești din vremea Revoluției. Interpretînd o anumită mentalitate și morală, cele ale lumii socialiste — problemele ridicate mi-au permis cunoașterea profundă, în dezvoltarea istorică, a omului sovietic. Nu mă refer numai la personajele mele (unele din ele au fost negative). Mă gîndesc la întreaga ambianță scenică, la ideea cuprinsă în imaginea teatrală și în care aveam și eu un rol. Realismul teatrului sovietic este o școală cu multiple consecințe pentru actor.

O dată cu intelectualul Gornostaev *(Liubov Iarovaia* de K. Treniev), am simțit zilele Revoluției Socialiste. Concluziile sale teoretice, individuale asupra descompunerii societății burgheze îi anunțau în sfîrșit, soluția. Gornostaev ajungea să vadă necesitatea și forța Revoluției proletare. La început, privirea sa severă, dar bună, apărea încordată, frămîntată, cum era și sufletul său. Treptat, se lumina. Ironia sa caracteristică apărea deseori îndreptată și spre el însuși, spre el de odinioară. Amestecul de dramatic și umor al rolului, punînd în valoare o idee emoționantă, mi-a cerut o muncă îndelungată.

Totuși, comedia maiakovskiană mi-a pus cu deosebire o seamă de probleme artistice. Teribilov nu este doar tipul omului care găsind prilejul „să se ajungă", în societatea noastră, ne stă în cale cu prostia, grosolănia și aerele lui. El este Teribilov al lui Maiakovski, care are stilul său dramatic. Dicțiunea și mișcarea interpretului au particularități proprii, cerute de autor, subînțelese fiecărei replici. Actorul nu le poate nesocoti decît în detrimentul efectului satiric. Teribilov trebuie să fie împins, apoi să cedeze ritmului din jurul său. Neputînd ține pasul, se arată incompatibil cu ritmul general. Peste Teribilov prăbușit, dezumflat, ritmul viguros și optimist al spectacolului continuă, revărsîndu-se în inima spectatorilor.

La variatele probleme ridicate de interpretarea dramaturgiei sovietice, s-au adăugat cele aduse de piesele noastre originale. Am jucat în primele piese de Lucia Demetrius, Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Tudor Șoimaru... Trebuie să recunosc că interpretarea acestor piese nu a fost de loc ușoară. Respectînd problematica interesantă, inspirată din viața actuală a țării (colectivizarea agriculturii;

www.cimec.ro

In Teribilov din „Baia" de Vl. Maiakovski — Teatrul Muncitoresc C.F.R.

conștiința comunistă a intelectualului), munca noastră se afla cîteodată în fața unor piese mai puțin realizate, cu personaje schematice, cu contradicții aranjate de autor. Mă gîndesc la rolul meu din *Oameni de azi* de Lucia Demetrius. Îmi compuneam o figură senină, sănătoasă și vorbeam ca la carte. Rămîneam la suprafață, neconvingător. Îmi părea rău pentru că înfățișam, în intenție, un „om de azi".

Un rol deosebit pentru mine a fost Mayer Bayer, din piesa lui Baranga *Arcul de triumf*. Am iubit umorul filozofic și demnitatea acestui personaj. Sub hainele lui vechi și ponosite, sub ochelarii care-i ascuțeau privirea, am vrut să arăt un om obișnuit, neobservat altfel, care a căpătat alte dimensiuni în timpul evenimentelor de la 23 August 1944.

Am căutat să sprijin noua dramaturgie originală, jucînd și roluri episodice (în *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu, *Recolta de aur* de Aurel Baranga). Știu că dramaturgii își recunosc mai limpede calitățile și lipsurile, după o reprezentație care încearcă desăvîrșirea. Totodată, am înțeles adevărul cuvintelor lui Stanislavski despre actori și roluri. Rolul episodic ajută măiestria actoricească. Fiecare actor vrea să însemne ceva pe scenă, să contribuie la valoarea spectacolului. Rolul episodic ajunge o lecție de concentrare și expresivitate, ceea ce este mult pe scenă, unde o secundă face cît un minut din viață. Și astăzi, îmi amintesc de Nițescu (din *Lumina de la Ulmi),* căruia odată aflîndu-i semnificația, i-am compus chipul și vorba. Urmele de plete sugerau decăderea poetului burghez, privirea lui dușmănoasă nu era ajutată de vorbă: gura știrbă scotea vorba molfăită, ridicolă. Pe această epavă a trecutului, am înfățișat-o cu tot veninul și toată neputința ei.

Totuși, pe planul actualei dramaturgii originale, nu pot spune că mi-a venit încă rolul, așa cum pot spune G. Calboreanu, Vasiliu-Birlic sau Radu Beligan. Este destul regret în mine. Văd împrejurul meu atîtea caractere vii, dramatice, cum n-au fost altă dată. Aș trebui să le caut un autor...

În ultimii 15 ani, creația mea actoricească n-a ocolit nici dramaturgia clasică. Așa cum bine s-a spus, marii dramaturgi ai trecutului devin o școală pentru acei care, de pe pozițiile actuale, le dezvoltă gîndurile și năzuințele. Teatrul clasic devine o școală de măiestrie teatrală de abia de azi înainte. Această afirmație nu se limitează la îmbogățirea tehnicii actorului. Reprezentarea repertoriului clasic în teatrul nostru realist-socialist înseamnă, în primul rînd, înțelegerea acestui repertoriu. Dar, ceea ce pe vremea lui Shakespeare era doar intuiție, astăzi a căpătat o explicație științifică materialist-istorică. Izvorul pieselor shakespeariene, lumea eroilor săi, apar altfel în ochii noștri. Dramaturgia clasică este o școală pentru că ne obligă la adîncirea comparativă, dialectică a problemelor sociale, filozofice, etice, artistice de azi și din trecut. Concluziile noastre sînt concluziile contemporanilor noștri și impun o expresie scenică emoționantă pe măsura publicului actual. Teatrul clasic nu este o școală a imitației, ci a studiului pasionat și a căutărilor eficiente.

În rolurile interpretate de mine: Bufonul și Malvolio (din *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare), Arkașka *(Pădurea* de Ostrovski), Tănase *(Răzvan și Vidra* de Hașdeu), am încercat să păstrez coordonatele teoretice arătate. Adică, să folosesc spectatorului de azi prin fiecare rol clasic.

www.cimec.ro

Într-o piesă ca *Tache, Ianke și Cadîr* de V. I. Popa, datorită acestei poziții artistice, am putut acoperi simplismul dramatic al lui Ianke, schematismul contradicțiilor lui interioare. Se spune că am reușit să-i sporesc omenia și vitalitatea cînd era doar personaj pitoresc și verbal.

După cum se vede, am jucat roluri de toate felurile : contemporane și clasice, principale și episodice, pozitive și negative — cu sarcini ideologice diferite, desprinse din cîmpul vast al realității sociale.

Ceea ce definește interpretarea realist-socialistă, începe de la analiza textului. Cînd își analizează rolul, interpretul nu se poate despărți de gîndirea marxist-leninistă. Actorul caută în rol expresia dramatică a adevărului vieții. Cu ajutorul gîndirii marxist-leniniste, va putea descifra tipul personajului, semnificațiile ce le poartă, cauza contradicțiilor sale interne. Această înțelegere este esențială interpretării noastre. Expresia scenică are un criteriu dificil de apreciere, dar cît de rodnică este uzbînda ! De aceea, cred că munca actorului, după sistemul lui Stanislavski, realizează acea unitate ideologică-artistică necesară, indiferent de procedeele originale ale spectacolului. Stanislavski ne-a învățat ce înseamnă supratema spectacolului, unitatea și măsura expresivității. De aceea, spun că, spectacolul *Baia* a fost pregătit și interpretat, preluînd creator ideile marelui regizor.

Desigur, ca să stimuleze pe actor și să-i sprijine creația, rolul trebuie să îndeplinească o condiție dramatică. Nu pot să mă apropii decît de personajul care trăiește din litera textului. Vreau să-i înțeleg scopul, să-i simt dorințele și stările sufletești autentice prin care trece. În contact cu lumea, să-l văd cum suportă contradicțiile dramatice sau comice ale evoluției. Înșiruirea de replici teoretice, care nu conturează o viață, ci cel mult o conferință, îmi împiedică munca.

Fiecare personaj are nevoie de un anumit grad de vitalitate scenică — începînd de la text, de la tipul său social — fără de care nici picioarele nu i se mișcă, nici buzele nu rostesc firesc. Atunci cînd îmi gîndesc rolul, îl văd — semnificația sa nu-i un duh pentru mine. Semnificația sa este încorporată într-o ființă, în gesturile, mișcările și cuvintele căruia se exprimă un univers sufletesc.

După cum nu despart semnificația de înfățișarea concretă, nu despart rolul în momente de mimică, de pantomimă, de cuvînt. Cuvîntul trebuie să se îmbine cu gestul, cu mimica. Doar există gesturi grăitoare, tăceri care vorbesc. Dacă această imagine scenică pretinde un îndelung efort, spectatorul nu trebuie să-l simtă, pentru că atenția lui ar aluneca spre tehnica interpretului. Pe scenă, personajul trebuie să apară viu, reacționînd spontan la situații, cu toată ființa sa. Stanislavski a dat altă orientare creației noastre.

Pentru că nu-mi place să despart viața pe genuri, prefer acele roluri care amestecă dramaticul și tragicul cu comicul, cu ironia. Am avut multe roluri de acest fel. Adîncul înțeles al personajului este pus în valoare într-un mod complex și pregnant.

Alteori, mă bucur cînd dramaturgul rîde prin mine, interpretul lui, de tot ce omenirea a depășit în drumul ei istoric. Rîsul răsună pe scenele noastre ca o dovadă a inteligenței omului, a optimismului său.

Rolul pe care-l pregătesc nu mă preocupă numai la repetiții, dar și pe stradă, și acasă, pretutindeni. Din momentul în care l-am studiat și mi-am dat seama că, în curînd, voi fi eu *acela* — această problemă nu-mi dă pace. Desigur, conștiința noastră actoricească nu este refractară noii identități și o asimilează, rezervîndu-și unele amendamente. Nici publicul nostru n-are nevoie de un actor copleșit de rol, care nu pricepe că munca sa este mai utilă decît o simplă schimbare de identitate.

Iată că observațiile mele asupra rolului se adună, se leagă între ele și dospesc în conștiința mea. Deodată, de undeva, apare un contur... Acest început de cristalizare a imaginii interioare a rolului, nu este independent. Fiecare din noi trăiește în preajma unor evenimente, întîrzie lîngă anumiți oameni. Conștiința noastră păstrează urmele realității înconjurătoare. Aceste urme, acest stimulent nu puteau fi aceleași la un actor din altă epocă.

Imaginea rolului care s-a cristalizat în mine, caut s-o traduc în viață, s-o justific, să-i purific înțelesul, să-i păstrez acuitatea și prospețimea. În ambianța scenei, alături de ceilalți interpreți, proiectul meu capătă alt răsunet. Mă simt încurajat sau derutat... Sfaturile lui Stanislavski îmi vin în ajutor.

Ceea ce mă ajută să gîndesc și să aprofundez personajul în substanța lui, în apariția lui concretă — este înfățișarea sa, masca sa. Concepînd chipul personajului ca o oglindă a sufletului, acest chip se sprijină pe gît, pe umeri, trupul

www.cimec.ro

capătă o ținută proprie și se mișcă într-un fel propriu. Așa am procedat la rolurile Rubinstein, Arkașka, Mayer Bayer și altele. Urcînd pe scenă, încerc să-mi văd personajul viu (cu înfățișare, comportare, biografie), așa cum se naște din piesă, indiferent dacă este piesă clasică sau contemporană, dacă rolul este principal sau episodic. Anumite procedee scenice intervin mai tîrziu în creație, de-a lungul repetițiilor, prin cooperarea întregului colectiv teatral. Pentru a-i da rolului un anumit coeficient de expresie, trebuie ca, mai înt i, actorul să-i înțeleagă și să-i surprindă direct, conținutul de viață.

Probabil, în conștiința mea, ca la oricare actor, s-au sedimentat observațiile și impresiile propriei mele experiențe de viață. Acum, aceste observații favorizează creația mea, o îndreaptă chiar spre anumite personaje. Nu trebuie să caut mult și-mi amintesc de actorii sărmani din iarmarocul orașului meu natal, de evreii necăjiți și glumeți care populau partea cea mai săracă a orașului. Îmi amintesc, apoi, de acei poeți din trecut, infatuați și fără scrupule, închinînd volume celor care-i finanțau. Reținînumele cîtorva politicieni venali de atunci, adulați de burtăverzimea burgheză. Poate unii vor face asociație cu rolurile mele: Arkașka, Ianke și Mayer Bayer, Nițescu și Feneșeanu... Totuși, numai înțelegerea marxistă a societății a putut face ca observațiile mele să nu rămînă impresii izolate, să capete un sens social adînc și o perspectivă istorică.

Citind aceste rînduri, regizorul se va mira că nu l-am pomenit. Unde este el? Regizorul a contribuit în tot acest timp. Mi-a stimulat străduințele, m-a condus printre greutățile unui proces intim și fragil. Prețuiesc regizorul care știe să întrețină o atmosferă creatoare în pregătirea spectacolului. Nu doar la repetiții, ci permanent pînă la ultimul spectacol. Am apreciat înțelegerea și priceperea cu care m-au ajutat Sică Alexandrescu, Ion Șahighian, Moni Ghelerter, Ion Olteanu, Horea Popescu... Deși, uneori, repetițiile cuprindeau doar indicații reci, teoretice, sau doar indicații de mișcare.

Îmi amintesc de Victor Ion Popa, cu care am lucrat multă vreme și pe care-l prețuiam în mod deosebit. Era un adevărat regizor pedagog. Popa nu spunea „fă așa!", ci „fă, numai să faci bine!" Actorul era pus să gîndească, să afle soluții scenice expresive.

Astăzi îmi dau seama că aplicarea creatoare a sistemului lui Stanislavski în munca cu actorul este o necesitate. Stanislavski aduce măsura ideii sociale în interpretare. Semnificația nu poate lipsi nici în jocul simplu, sugestiv, nici în cel exagerat, grotesc. Pe această cale, actorul realizează menirea educativă a creației sale.

Repetițiile s-au încheiat, premiera a venit. Îmi lucrez personajul în cabină. Încep să mă concentrez asupra vieții interioare și exterioare a rolului. Îmi pun costumul, îmi fac machiajul. Lucrînd fața lui, o analizez pînă cînd particip emotiv, pînă mă pun în situația celui care o posedă. Starea creatoare începe încă din cabină. Cînd mă îndrept spre scenă, simt cum merg altfel decît în viața obișnuită, cum merg prin rolul meu.

În fața publicului, în contactul direct dintre interpret și spectator se dovedește valoarea reală a întregii munci. Adeziunea sau opoziția publicului confirmă nu numai calea noastră în general, dar fiecare minut al interpretării noastre. Descoperim, atunci, nuanțe și fațete nebănuite în rol. Pentru actorul lucid, spectacolul este un prilej de îmbogățire și perfecționare a rolului. După experiența spectacolului, interpretul își regîndește rolul. Este premisa oricărei îmbunătățiri. Publicul îți cere să cauți mereu, la fiecare spectacol, expresia maximă a adevărului vieții.

Numai în acest fel vom servi arta teatrului, inspirînd publicului gîndurile nobile ale epocii noastre, încrederea în viitorul luminos. Aceste sarcini rămîn și de acum încolo, în seama teatrului nostru realist-socialist.

www.cimec.ro

Al. Popovici

SICĂ ALEXANDRESCU

În primul deceniu al veacului nostru, cînd teatrul romînesc își închegase o personalitate, uitînd de vremea căruțelor cu paiațe; cînd *regizorul* începuse să devină un autentic gînditor al spectacolului, un conducător *științific* al acestuia, Sică Alexandrescu, fiu al unui actor al Teatrului Național, asistă, cunoaște și învață dim munca „patriarhilor" regiei romînești — Nottara, Davila, Gusti. A început cu... începutul, privind scena fie din adîncul cuștii sufletului, fie de la „arlechin", de unde dirija operațiile ce i se cuveneau în calitate de regizor tehnic. O împrejurare neobișnuită îi dă putința să devină director de scenă — meserie căreia, după ce învățase alfabetul tainelor scenei, avea să i se dedice pe viață.

Teatrul Național din Cluj îi „face mîna". Încă de atunci se resimțea marcată o înclinație personală: Caragiale (spectacolul cu care a „deschis" (1928) în București, grădina Marconi, a fost *D'ale carnavalului*).

Urmează apoi perioada lungă de activitate, cînd a fost mereu prezent în viața teatrală ca regizor, autor, coautor, prelucrător, dramatizator sau director de trupe particulare. Sică Alexandrescu vădește, în această perioadă, preferințe pen-

www.cimec.ro

tru comedia ușoară, pentru vodevil, pentru farsa numită bulevardieră. Piesele „clasice" ale genului i-au trecut aproape toate prin mînă, *(Moritz al II-lea, Șoarece de biserică* etc.). Această înclinație spre spectacolul de succes imediat (regizorul fiind interesat în aceasta ca director al teatrului respectiv) nu l-a împiedicat să dea atenția cuvenită (în mai mare măsură decît alții) repertoriului original românesc. Regizoral vorbind, a „botezat", de-a lungul anilor, debutul multor autori dramatici, dintre care unii îi datoresc evoluția lor viitoare : Tudor Mușatescu *(Panțarola),* Nicușor Constantinescu *(Greva femeilor)* și mai ales M. Sebastian *(Jocul de-a vacanța).* Atracția spre dramaturgii debutanți a păstrat-o și mai tîrziu (Aurel Baranga — *Bal la Făgădău* și recent Mihai Beniuc — *In Valea Cucului).*

El caută, descoperă și se servește de actori pe care îi ajută să devină populari : Toneanu, Timică, Birlic, apoi Beligan, Marcel Anghelescu ș.a.

Din afișe, „spectacolul Sică Alexandrescu" „țîșnea" direct către public pe care-l cîștiga printr-o spontaneitate francă, deci cuceritoare, printr-un ritm spumos. Sică Alexandrescu urmărea în spectacol, dincolo de strălucirea de artificiu ce nu lasă decît o dîră, o anumită logică rațională, o logică însă nu formală, ci mai degrabă una a bunului simț. Așa cum marii actori — Nottara — cereau în calitate

★

www.cimec.ro

Cu C. Ramadan şi Florin Scărlătescu la o repetiţie cu spectacolul „O zi de odihnă" de V. Kataev — Teatrul Armatei

de profesori la conservator, elevilor lor, să nuanţeze logica frazei, să accentueze părţile propoziţiunii ce luminează gîndul celui care a scris-o, el accentua în spectacol momentele-cheie, marcînd desfăşurarea lui logică prin *actori*, marcînd şi dînd sarcină actorului de a face înţeleasă valoarea textului. „Actorul-pilon al sensului textului dramatic", aceasta i-a fost ca o adevărată profesiune de credinţă ce nu l-a părăsit aproape niciodată în îndelunga lui carieră teatrală.

***

Este limpede că formaţia artistică a lui Sică Alexandrescu stă sub semnul marii noastre şcoli realiste în teatru. Credincios marilor săi înaintaşi (Davila, Gusti), Sică Alexandrescu a îmbrăţişat metoda realistă chiar şi în cazul textelor unor comedioare fără importanţă. În coordonatele metodei realiste, regizorul şi-a încrustat propriul său temperament artistic, slujind această metodă cu conştiinţa clară a renunţării la inovaţii de dragul inovaţiilor. În acest fel, un temperament neliniştit, agitat, concretizat scenic printr-o trepidaţie neobosită, şi-a găsit expresia artistică cea mai justă.

E drept, activitatea sa, desfăşurată în condiţiile teatrului burghez, pe teritoriul a numeroase teatre şi companii mai mult sau mai puţin permanente sau accidentale, s-a caracterizat, în genere, prin înclinarea de a colora mai ales faţetele exterioare ale spectacolului, suprafaţa textului dramatic. Încercările de adîncire nu erau frecvente în genere, în teatrul vremii.

O nouă şi revitalizată existenţă o cunoaşte însă regizorul în zilele noastre, după 23 August. Era firesc ca în momentul în care o dată restructurat, cînd teatrul nostru pune accentul pe conţinutul de idei, cerînd angajarea politică a celor care-l slujesc, regizorul să sufere la rîndul lui schimbări structurale în conştiinţa şi apoi în activitatea sa. Sub înrîurirea revoluţiei culturale, Sică Alexandrescu începe prin a aborda tezaurul moştenirii noastre culturale, pornind de la adînca studiere a clasicilor dramaturgiei romîneşti.

În primul rînd, Sică Alexandrescu se apleacă, în favoarea spectatorului, către cercetarea ştiinţifică. Atunci, de pildă, cînd e vorba de Caragiale, regizorul studiază, cercetează. La poziţii faţă de Titu Maiorescu şi Eugen Lovinescu, gîndeşte textul şi îşi propune să evite a pune accentul pe comicul verbal şi de situaţie.

www.cimec.ro

Iată un mic „caiet de sarcini" pe care şi l-a propus, pentru a-l restitui spectatorilor pe Caragiale :

— să retransform personajele sale din paiaţe în oameni, astfel cum i-a cunoscut, i-a văzut şi i-a înfăţişat Caragiale ;

— să le redau adevărata lor stare civilă de membri ai oligarhiei sau ai aparatului acesteia ;

— să restabilesc caracterul realist critic al operei lui Caragiale ; într-un cuvînt :

— să reconstitui cît mai fidel autenticul „stil Caragiale" al spectacolelor clasice, realizate sub conducerea marelui dramaturg.

Să reînvie astfel tradiţia unui Brezeanu, Iancu Petrescu, Iancu Niculescu, N. Soreanu, Maria Ciucurescu, tradiţie ce fusese din păcate îngropată o dată cu ei, dar care tradiţie e reanimată cu mijloacele moderne ale ştiinţei scenice.

Regizorul văzuse *O scrisoare pierdută* de peste 30 de ori, şi în noua premieră (din toamna lui 1948) s-a străduit să reconstituie cu cît mai multă exactitate spectacolul, îmbogăţit însă cu datele pe care i le oferea concepţia lui actuală despre viaţă, lume şi artă.

Sică Alexandrescu se îndreaptă cu această ocazie, în noua sa perioadă de activitate, spre Stanislavski, al cărui adept se declară deschis. Astfel, la *O scrisoare pierdută*, el caută, după Stanislavski, „suprasarcina operei". Regizorul îşi fixează o serie de întrebări pe care caută să le rezolve : care este relaţia dintre personajele piesei şi ideea ei centrală ? Cum întruchipează aceste personaje ideea centrală a piesei, cum contribuie ele la ilustrarea ei ? etc.

Regizorul caută să-şi creeze astfel o concepţie întemeiată pe complexa multiplicitate de aspecte ale ideilor scriitorului, iar pentru fiecare personaj, Sică Alexandrescu defalcă „ideea centrală".

Plecînd de la ideea lui Stanislavski că într-un spectacol se găsesc momente-macazuri, Sică Alexandrescu îşi împarte aproape fiecare piesă în fragmente, „praguri regizorale", spre o cît mai bună valorificare a ideilor autorului.

Aşadar, la maturitate, după o lungă şi bogată experienţă regizorală, Sică Alexandrescu porneşte în cercetarea adîncurilor unui text dramatic şi învaţă de la Stanislavski, îşi defineşte propria „suprasarcină", propria sa idee centrală, luîndu-şi ca profesiune de credinţă tot cuvintele lui Stanislavski : „vocaţia de a ridica, de a bucura pe oameni prin înalta noastră artă, de a ne închina viaţa înaltei misiuni culturale de luminare a contemporaneităţii".

Cu interpreţii piesei „Steaua fără nume" de M. Sebastian – Teatrul Naţional „I. L. Caragiale"

www.cimec.ro

Toate acestea l-au dus firesc și la putința de a valorifica științific dramaturgia clasică universală, îmbogățind tradiția teatrului nostru de pe poziția concepției marxist-leniniste.

Astfel, nu numai *O scrisoare pierdută* a fost revelatorie, ci și *Revizorul*. Cu această comedie, Sică Alexandrescu marca o nouă etapă a activității sale.

Revizorul însemna de fapt o aplecare și mai temeinică, mai adîncă spre Stanislavski, Sică Alexandrescu abordînd din plin formula spectacolului *colectiv*, echilibrat în toate laturile sale. Spectacolul — formulă colectivă, analizată în cele mai mici componente, trădează un studiu și o documentare copleșitoare, care și-a cîștigat calde aprecieri în turneul din U.R.S.S. Cronicile sovietice vorbeau despre „justețea satirică a comediei", despre deplina înțelegere a personajelor importante din comedie, adică recunoșteau aplicarea criteriilor științifice ale metodei lui Stanislavski.

Fără trucuri paradoxale, fără răstălmăcirea textului și fără „rafinamente" regizorale, putînd părea deci unora tradițional, spectacolul poartă pecetea deplinei înțelegeri a forței satirice a lui Gogol.

Regia lui Sică Alexandrescu merge pe calea justă a afirmării actorului ca element principal al spectacolului. Bazîndu-se pe individualitatea și măiestria actorului care acționează organic într-un ansamblu armonios, regizorul își modelează opera scenică, creînd cu migală linia evenimentelor din piesă, o linie reliefată, întotdeauna logic justificată și neîntreruptă, atingîndu-și astfel țelul: acela de a exprima în modul cel mai convingător ideea spectacolului și stilul lucrării dramaturgului Gogol.

Înțelegerea comediei clasice descifrată în coordonatele sale sociale, înțelegerea autorului, a epocii, a semnificației eroilor, dincolo de divertismentul gratuit s-au vădit și în cazul unui alt autor pe care l-a abordat: Goldoni. *Bădăranii* a demonstrat din nou justețea principiilor sale directoare artistice. Abordînd „ortodox" realismul goldonian (cum nota un cronicar italian), Sică Alexandrescu a făcut o amplă valorificare a potențelor actoricești în spectacol, folosind fantezia pentru fructificarea trăsăturilor esențiale ale textului, abordînd stilul goldonian direct, nu contrafăcut, cu o savoare ce a cîștigat aprecieri pe plan internațional.

Prin moștenirea noastră culturală, prin comedia clasică universală, părăsind comedia gratuită „de salon", Sică Alexandrescu a trecut la abordarea puternică a satirei sociale, de la rîsul stupid la rîsul care nimicește dar poate să și afirme, — să afirme noul, biruința forțelor pozitive ale societății.

În acest fel, însuflețit, sub îndrumarea partidului, în climatul prielnic și efervescent al noii noastre vieți teatrale, Sică Alexandrescu se simte tot mai adînc atașat de un *anume repertoriu*, în sensul înțelegerii acestuia ca bază tematico-ideologică a teatrului nostru. Fără îndoială că procesul acesta nu s-a desfășurat nici lin și nici spontan, nu fără polițe plătite vechiului. De la *O chestiune personală* la *Invitație la castel* e un pas făcut înapoi, e o cedare... Oscilările nu au lipsit deci, deși regizorul se recomandă artisticește nu prin comedioara lui Anouilh, ci prin turneul în U.R.S.S., nu prin *Invitație la castel*, ci prin *Steaua fără nume*, *Anii negri* etc. Îmbogățit cu conștiința funcției educative a teatrului, înarmat în munca sa cu principiile teatrale ale lui Stanislavski, bucurîndu-se de o consecventă îndrumare partinică, Sică Alexandrescu a dat teatrului românesc unele spectacole care pot fi modele clasice și totodată exemple de înțelegere și aplicare în spectacol a realismului socialist. De la spectacolele montate de însuși Caragiale, scena noastră nu a cunoscut alte spectacole mai fidele conținutului marelui nostru dramaturg, mai puternice artisticește decît acelea semnate de Sică Alexandrescu, deși unele elemente ale lor au fost și pot fi discutate (mai cu seamă ritmul spectacolului *O scrisoare pierdută* — ritm stabilit înainte de turneul de la Paris). În acest fel, Sică Alexandrescu își completează o strălucită filă în istoria teatrului nostru.

Datorită acelorași criterii de abordare a spectacolelor, datorită aceleiași noi conștiințe civice și artistice, abordarea dramei istorice *Bălcescu* de Camil Petrescu e în același sens revelatorie. Respingînd formulele desuete ale dramei istorice rezolvată scenic sforăitor, înlăturînd emfaza fals romantică (ce caracteriza mai ales școala vechilor montări) și „pelerina" melodramatică acordată din oficiu eroilor unor asemenea piese, prin *Bălcescu* Sică Alexandrescu se arăta adept al viziunii materialist-istorice, înțelegînd textul dramatic prin prisma mesajului său dramatic, așadar nu ca o simplă evocare paseistă, ci legîndu-i tîlcurile evocate de semnificațiile pe care le capătă în contemporaneitate. *Bălcescu* devenea astfel în mod firesc

www.cimec.ro

un precursor al cuceririlor noastre actuale, mesajul său scenic depăşind cadrul epocii, şi devenind mobilizator şi în condiţiile vieţii noastre noi.

Matei Millo de Mircea Ştefănescu a exemplificat, de asemenea în chip strălucit, această aptitudine suplimentară a regizorului, puterea sa de sugerare a personajelor istorice, calitatea lui de a le plasticiza, îmbogăţindu-le cu viziunea noastră de azi. Şi fără îndoială că aceste spectacole vădesc din nou marele salt calitativ al regizorului, ataşamentul său de noul repertoriu, ataşament mărturisit într-o comuniune ideologică.

Dar Sică Alexandrescu nu s-a oprit nici la dramaturgia clasică, nici la piesa istorică. A fost unul din primii noştri regizori care s-a apropiat de dramaturgia zilelor noastre, de la *Bal la Făgădău* şi *Iarbă rea* pînă la *In Valea Cucului.*

Cu *Pentru fericirea poporului (Anii negri),* Sică Alexandrescu se arată a fi totodată stăpîn în egală măsură şi pe mijloacele de expresie ale dramei. Mesajul partinic al piesei a fost transmis direct. Temperamentul nervos al regizorului a dat ritm spectacolului al cărui torent a curs furtunos. Aici, individualizările au fost marcate cu rigurozitate. Şi, mai mult în noua versiune, textul a fost pe deplin servit. S-a văzut că metoda realistă, proprie regizorului, a fost cea mai indicată pentru acest text (vezi de pildă experienţa Teatrului Naţional din Iaşi), pentru valenţele lui majore care nu trebuiau reambalate, nici contrafăcute.

Dar şi aici, şi în *O chestiune personală,* acolo unde se iveau mici scene de comedie, preferinţele lui Sică Alexandrescu erau clare: genul lui rămînînd „împărăţia rîsului" (concludentă e scena redacţională din *Anii negri).* De aceea, Sică Alexandrescu s-a simţit în largul său în faţa primei noastre comedii de o valoare majoră: *Mielul turbat.* Aici pofta aproape copioasă a regizorului în faţa unui spectacol pe care îl „simţea" de mare respiraţie comică, s-a desfăşurat în voie. Cu o mînă sigură, el a pictat o întreagă galerie scenică — tipuri prinse sub focul unei satire nimicitoare. După *O zi de odihnă,* scena îi oferea din nou posibilitatea unei comedii a zilelor noastre. Din nou fără căutări şi epatări, regizorul şi-a strîns în jur colaboratorii săi principali: Giugaru, Talianu, Marcel Anghelescu, Beligan şi, bine înţeles, Birlic. Ritmul sacadat al spectacolului nu permitea spectatorului nici o zăbavă. Spiridon Biserică prin Birlic a rămas un *tip* al galeriei de eroi din teatrul nostru nou. Sică Alexandrescu avea în faţă forma nouă a umorului, forma superioară proprie realismului socialist.

Critica a consemnat aceasta, şi a fost un semn în plus al faptului că regizorul lucra cu uneltele proprii artei noastre noi.

***

Dacă-i analizăm pe Spiridon Biserică sau pe Toma Căbulea, eroi din medii diferite, dar purtători ai unui acelaşi mesaj social, vom recunoaşte în modalitatea prezenţei lor scenice de fapt modalitatea sufletească specifică poporului nostru care construieşte socialismul. În aceste faţete variate ale eroilor se vădeşte de fapt deplina înţelegere a fenomenului nou, cunoaşterea vieţii complexe sufleteşti a omului epocii construirii socialismului.

În ce priveşte abordarea dramaturgiei sovietice, regizorul poate fi apreciat în acelaşi sens. Problema însă poate fi adîncită, în sensul că întreaga sa activitate a stat sub semnul întîlnirii cu dramaturgia sovietică, întîlnire care i-a favorizat înţelegerea noii noastre dramaturgii originale şi i-a deschis totodată o perspectivă nouă în înţelegerea şi a dramaturgiei noastre dintre cele două războaie (vezi montarea la *Steaua fără nume).*

O chestiune personală a fost deci revelatorie. Puternicul mesaj al dramaturgiei lui Stein, mesajul partinic, direct a apărut scenic limpede. Spectacolul a avut o perfecţiune aproape geometrică, o simetrie artistică desăvîrşită dar nu rectilinie, ci ascendentă. O problemă de viaţă de partid, o chestiune de etică comunistă şi-a găsit o superioară expresie scenică în munca unui regizor receptiv la realitatea înconjurătoare. Cu acest spectacol (ca şi cu *Anii negri),* Sică Alexandrescu şi-a manifestat caracterul partinic al noii sale arte. Slujitor al primei noastre scene, el a dat naştere unui spectacol politic de o mare acuitate. Recurgînd la trei interpreţi principali (actori favoriţi în roluri diferite de maniera lor obişnuită — Marcel Anghelescu, Costache Antoniu şi Radu Beligan), regizorul a demonstrat apartenenţa sa deschisă la spectacolul realist-socialist.

www.cimec.ro

Abordînd farsa, vodevilul care animă eroii contemporani *(O zi de odihnă)*, Sică Alexandrescu nu uzează nici în acest caz de vechile (şi chiar propriile sale) formule, ci e urmărit mereu de ideea rîsului contemporan, înţelegînd categoria socială a celor de pe scenă şi fructificînd pozitiv elementele farsei, o dirijează spre un ţel educativ în care rîsul nu numai că nu e exclus, ci e servit copios — mai ales de ritmul îndrăcit care dă hazul şi sarea spectacolului.

E limpede că deşi preferinţele sale se îndreaptă spre comedie, printr-un stil mai apropiat, mai propice genului, prin faptul că a lucrat cel mai adesea cu „echipa de comici" a Teatrului Naţional (actori care vădesc însă egale calităţi şi în dramă : Birlic, Beligan ş.a.), Sică Alexandrescu nu a respins nici drama din preocupările sale artistice, ci a servit-o cu toată plenitudinea forţelor sale, fiind numai, poate, mai puţin înclinat însă spre marea dramă clasică *(Lear)*. În faţa lirismului, regizorul are uneori un fel de pudoare (dar nu repudiere) şi de aceea, prin Beligan (vezi *Steaua fără nume)*, comunică uşor umoristic, uşor amar acest lirism.

Drumul activităţii sale creatoare de la Eliberare încoace e un drum ascendent, înseamnă o necontenită creştere artistică şi politică. Nu trebuie ignorat faptul că de-a lungul acestui proces dialectic, activitatea lui Sică Alexandrescu are şi scăderi. Acestea, fie că e vorba de recrudescenţe ale unor elemente ce ţin de o veche concepţie teatrală, concesii făcute gustului înapoiat al unei minorităţi a publicului (Anouilh cu *Invitaţie la castel)*, fie că e vorba de o înţelegere grăbită, de o privire numai la suprafaţă a spectacolului *(Lear,* sau spectacolul *Doctor fără voie* de Molière).

Sică Alexandrescu se lasă uneori furat şi de propriul său ritm în spectacol, neadîncind suficient sau estompînd chiar uneori sensuri majore în favoarea comicului de moment sau de situaţie (Molière). Alteori, făcînd concesii — rare, e drept, în activitatea sa — unor inovaţii nesusţinute de un temei serios, subţiază fondul ideologic al textului *(Hangiţa)*.

***

După 15 ani de activitate pe ogorul teatrului nostru nou, Sică Alexandrescu poate fi privit într-adevăr ca primul regizor al Teatrului Naţional din Bucureşti. Activitatea sa de ansamblu e din cele mai pasionate şi mai fecunde, vădind o forţă vitală demnă de invidiat şi care-l duce la performanţe de genul turneului în U.R.S.S., în care toate spectacolele erau regizate de el.

Îi revine totodată marele merit de a fi încetăţenit în multe din marile teatre ale lumii — în Finlanda, Belgia, Franţa, Olanda sau Polonia — teatrul romînesc şi mai cu seamă pe Caragiale. Prin turnee a făcut cunoscut şi apreciat teatrul nostru nou în U.R.S.S., în Italia, în Franţa, şi toate acestea le-a făcut cu cinstea cuvenită primului slujitor al primei noastre scene.

Sică Alexandrescu îşi datoreşte şi-şi mărturiseşte prestigiul său naţional şi internaţional, succesele sale, condiţiilor noi create de partid artei noastre teatrale. Noua concepţie despre lume şi artă l-a dus la întîlnirea cu dramaturgia sovietică şi prin ea la înţelegerea dramaturgiei noastre noi. Pe Stanislavski, el l-a preţuit nu exterior, nu ca pe o dogmă, ci l-a simţit în propria sa fiinţă artistică, prin formaţia sa teatrală realistă, nu retopindu-şi metoda proprie, ci întărind-o, dîndu-i baza ideologică. În acest sens, trebuie înţeleasă una din preocupările principale ale muncii sale regizorale : *actorul*.

Sică Alexandrescu defalcă insul-actor din complexul spectacolului şi-l proiectează apoi pe fondul general. Munca sa cu actorul începe de la replică şi — poate, paradoxal — mai dinainte. Citind un text dramatic, regizorul îl „distribuie" mintal — aprioric.

Respingînd căutarea de dragul căutării, evitînd formele altoite gratuit pe trunchiul textului, Sică Alexandrescu „apărător" înverşunat al autorului, se dedică mai ales interpreţilor. Regizor al *actorilor*, în sensul acestei aplecări spre personalitatea interpreţilor cu care lucrează, Sică Alexandrescu şi-a verificat această aptitudine şi, pasionat de munca sa, perseverent şi de o disciplină de fier, s-a remarcat în munca dusă şi cu autorii. Sică Alexandrescu nu preia pur şi simplu un text de la secretariatul literar al teatrului, ci îl lucrează cu autorul, participînd efectiv la munca de finisare pe care i-o sugerează acestuia, aducînd nu numai o uriaşă experienţă, ci şi simţ critic, discernămînt, orientare scenică-artistică. Uneori însă şi această scrupulozitate, furat de propriul său temperament, Sică Alexandrescu

www.dimec.ro

o exagerează, în sensul că adaptează, prelucrează, traduce textul dramatic după propriile sale trebuințe regizorale, ceea ce a dat naștere nu o dată la critici întemeiate.

Specific muncii sale e însă gîndul limpede și precis asupra textului, fazelor și momentelor celor mai importante ; ceea ce duce la claritatea mesajului.

***

Vorbeam mai înainte de prezența în spectacolele sale a unei tente naționale, chiar la piesele din repertoriul străin, tentă care atunci cînd nu diminuează culoarea spectacolului, vădește prezența unor elemente distincte, specifice, ale școlii românești de teatru.

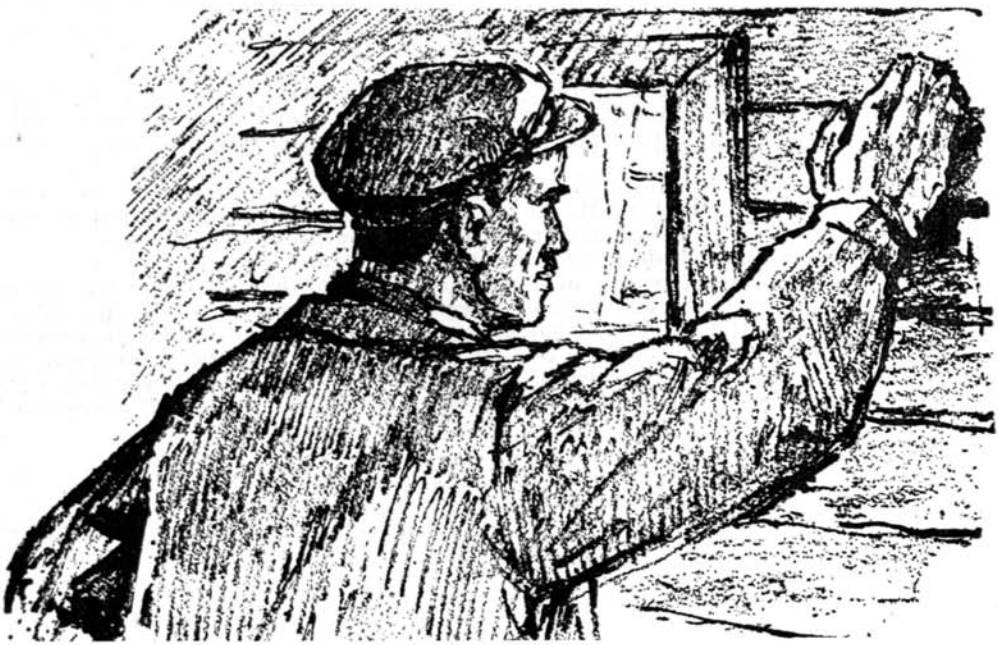
Munca dusă cu actorii tineri, pe care-i promovează cu curaj (Sanda Toma, Coca Andronescu, C. Rauțchi, M. Fotino, Ileana Iordache) vădește faptul că așanumita „echipă Sică" (de fapt un nucleu compus din unii dintre cei mai valoroși actori cu care el lucrează de preferință) se împrospătează necontenit.

Sică Alexandrescu, regizor al autorului și al actorului, are o tinerețe demnă de invidiat. Privind în urmă drumul parcurs, nu fără eșecuri și căutări, devine emoționantă declarația sa care îi definește poziția actuală și îi luminează perspectiva : „...drumul teatrului nostru e bun. Îl vom urma cu fidelitate, încredințați că, prin rîvnă, disciplină și prin credință față de îndrumarea de către partid a vieții noastre artistice, vom obține în viitor succese și mai mari și mai îmbucurătoare".

Repetînd „Revizorul" de Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale"

www.cimec.ro

iată unde e piesa



Nicolae Ţic

ÎNTÎMPLĂRI ÎN AER LIBER

Conform unor indicaţii care se vroiau precise, în zece minute trebuia s-ajung la sonda lui Alexe. După vreo jumătate de ceas, gîndind ceva despre cel care-mi dăduse indicaţiile — desigur, de bine! — am hotărît să-ntreb pe cine mi-o ieşi în cale: „Unde lucrează brigada lui Alexe?“ Acelaşi răspuns: „Aici, pe deal“. Un semn vag, însoţit de un îndemn: „Nu mai aveţi mult...“ Şi-am tot mers „aici pe deal“ încă vreun sfert de ceas. Drum drept, cotit, iar drept, cobori în vale — îţi rămîn pantofii în noroi, urci — te-nhaţă mărăcinii.. (Am aflat, mai apoi, că Alexe Vasile face drumul acesta — centrul Ţiclenilor — sondă — de cîteva ori pe zi; dar el poartă cizme de cauciuc, are paşi mari, sare peste pîraie şi mărăcini, ştie potecile — în sfîrşit, are multe avantaje faţă de reporter.) Odată ajuns, mi-am îngăduit o constatare:

— Îi greu drumul pîn-aici.

— Îi păcătos.

— Pe dumneata nu te oboseşte?

— Nu, că eu am crescut în aer liber.

— Dar nu mai eşti tînăr.

— Da' nici bătrîn.

Alexe Vasile are, într-adevăr, înfăţişarea omului crescut în aer liber: înalt, robust, încă plin de vigoare la cei vreo patruzeci şi cinci de ani ai lui, dornic de acţiune. E aproape cu neputinţă să-i smulgi o văicăreală. „Dacă mă doare ceva — şi cîteodată mă dor destule — îi treaba mea. Acasă, n-am decît să sar pe pereţi. Da' la sonde, văicăreala costă milioane!“ Ca să nu-l ajungă cine ştie ce melancolii, ori dureri (i s-a părut lui, odată, că l-ar încerca reumatismul), Alexe lucrează

www.dmec.ro

într-una, s-amestecă în toate — (deși, ca brigadier ce e, ar fi destul să controleze pe ceilalți și să dea sfaturi). E convins că dacă lucrezi mult — și încă în aer liber — amîni bătrînețea. Convingerea aceasta îi aduce, cîteodată, neplăceri. Mai precis, de cîte ori ia parte la munca echipei lui Constantin Frățilă. „Nea Alexe, ți-am spus să nu te mai amesteci..." „Mi-i fi spus tu !"... „Nea Alexe, numai dacă eu fac ceva rău, atunci..." „Bine, să vă las..." „Du-te, nea Alexe, îl îndeamnă Frățilă, du-te în „camera de comandă" și stai liniștit". Alexe își trage șapca pe ochi — ăsta-i semn de supărare la el — și se retrage. „Mă duc să mă culc".

Camera de comandă e o mică baracă din scînduri, ridicată la vreo zece metri de sonda în foraj ; se află în ea multe, echipament de protecție, o măsuță etc. Alexe intră, își lipește fața de gemulețul cît palma și-i urmărește pe cei din echipă. După un sfert de ceas, i se pare că nu mai are aer și iese val-vîrtej. Găsește vreo pricină unuia din echipă — și s-apucă s-arate el cum se lucrează. Constantin Frățilă nu-i mai spune nimic. Știe că orice rugăminte e zadarnică, Alexe n-o să se mai întoarcă în „camera de comandă".

Frățilă e un holtei trecut de treizeci de ani, ceva mai scund decît Alexe, îndesat (plesnește salopeta pe el), cu ochi mari, senini, și voce domoală. De ani de zile îl roagă pe Alexe să nu se mai amestece în treburile lui. „Nea Alexe, dumneata m-ai calificat maistru sondor și mi-ai dat în primire o echipă. Păi, de ce-ai făcut-o, frate, dacă n-ai încredere ?" Frățilă e un ambițios fără pereche. A lucrat cîțiva ani cu Alexe, a prins bine meseria (e socotit cel mai destoinic maistru sondor din schela Țicleni) și vrea să se descurce, singur, în orice împrejurare. „Altfel, cu dădăceli, mereu cu dădăceli, o să mă prostesc. Uit și ce-am învățat. Oameni buni, lăsați capul meu să fiarbă, că de aia-i cap..."

În urmă cu vreo doi ani, din vina unui membru al echipei, s-au rupt prăjinile la puț. Alexe, care nu îngăduie asemenea isprăvi, și-a cam ieșit din fire. Situația era destul de gravă. Dacă n-o să poată scoate prăjinile ? „Frățilă, asta costă milioane !" „Știu, milioane, a convenit Frățilă, calm." Nea Alexe aprinde dumneata o țigare și du-te undeva, du-te în sat, ori la altă sondă. Aici nu-ți dau voie să te amesteci, că și eu am cap. După o vreme, poți să dai un telefon, ca să-ți spunem ce-am făcut." Firește, Alexe nu s-a mișcat de lîngă sondă. N-a dat însă nici o indicație. Și nimeni nu l-a întrebat nimic. N-a fost nevoie de el. Frățilă a condus operația cu o siguranță de invidiat. Cei din echipă au scos prăjinile și le-au înlocuit într-un timp record.

— Nea Alexe, dumneata ce mai cauți aici ?

— Nimic. Ce să caut. Caut ziua de ieri.

— Ești supărat ? l-a iscodit Frățilă.

— Sînt, s-a prefăcut celălalt. Văd că vreți să vă descotorosiți de mine.

— Nea Alexe, dă-o-ncolo, ai înțeles greșit — și Frățilă, îngrijorat, s-a grăbit să-l mîngîie. Nea Alexe, eu trebuie să-mi încerc puterile, să mă descurc, altfel, cu dădăceli... Dumneata ești om serios.

— Lasă că știu eu cum sînt.

Alexe nu era supărat, dimpotrivă. Se gîndea însă că cei din brigadă ar trebui să aibă mai multă înțelegere pentru el. Lucrează în petrol de vreo treizeci-șișase de ani, s-a îmbolnăvit de petrol (cum spune un prieten al lui, Muscalu) și-i vine greu să stea locului. Numai să controlezi și să dai poveți nu-i o treabă de om crescut în aer liber. Ar face cu dragă inimă munca podarului, ori a maistrului sondor. El e brigadier însă, și trebuie să conducă. E brigadier de prin 1949. Pe atunci lucra la o schelă din Valea Prahovei. În 1953, cînd au început lucrările în noua regiune petroliferă, a fost transferat la Țicleni. L-a luat cu el și pe Frățilă. Ajuns la Țicleni s-a interesat de sondori : „Ei, unde-s ? Să-i văd ! Ce oameni îmi dați în brigadă ?" Erau ceva oameni, dar pentru brigada lui nu s-a mai ajuns. I s-a spus : „Te duci prin sate și-ți cauți flăcăi, îi înveți meseria și-o să fie bine." Împreună cu alți brigadieri veniți din Valea Prahovei, Alexe a cutreierat satele oltenești. În scurtă vreme a strîns oameni pentru o brigadă.

Alexe trăiește cu convingerea că cine începe pe mîna lui o să învețe neapărat sondoritul. I-au încăput mulți pe mînă și n-au a se plînge. Alexe are o răbdare de înger, e în stare să explice un lucru de zeci de ori (avînd de grijă să întrebe după fiecare explicație : ți-a intrat în cap ? Ia să vedem) și nu descurajează nici măcar în cazul unor dovezi evidente de nepricepere. „Hai să mai încercăm o dată..." Cînd socoate că omul de care s-a ocupat a prins ceva din meserie, Alexe îl ia la „plimbare". „Dă-mi brațul... ce mai faci, cum o duci ?" La vreo sută de

www.cimec.ro

metri de sondă, Alexe se oprește : „Stai și matale și ascultă. Ascultă bine și să-mi spui mie ce se petrece *acolo*. Da' exact să-mi spui". Firește, celălalt nu știe să spună prea multe. „Bine, hotărăște Alexe. O să mai facem și mîine o plimbare".

Oltenii care au intrat în brigada lui Alexe au prins destul de repede meseria. „Nea Alexe poți să fii liniștit, că n-o să ne coste milioane". Adică, n-o să se întîmple catastrofe. Nea Alexe era liniștit și nu prea. Cînd se apropia duminica, oltenii pregăteau biletele de voie : „Am nevastă, m-am însurat de-o lună, de două, trebuie neapărat s-o văd". „Eu îi am pe-ai mei, pe bătrîni". „Eu am o verișoară"... O dată, de două ori, Alexe s-a arătat îngăduitor. Flăcăii s-au răspîndit prin sate, pe la părinți și cunoscuți. S-au întors peste trei și cinci zile. „Nea Alexe, să vezi ce pățanie..." „Nea Alexe, nu te supăra". „Ba mă supăr". Și a doua oară... A doua oară nimeni n-a îndrăznit să se mai prezinte cu bilete de voie. „Care ai nevastă, ți-o aduci aici. Îți dăm casă, facem noi rost și te aranjăm. Care nu, să fii sănătos ! Da' să-mi umbli mie hai-hui, nu se mai poate." Oltenii erau de acord că nu se mai poate, dar nu-i răbda inima să nu dea o fugă, din cînd în cînd, la ai lor. Călin Pompiliu — Pompilică, sondor de nădejde, s-a însurat cu o fată din Vladimiri. „Pompilică, îți aduci nevasta aici ?" „Nu, nea Alexe, eu aș aduce-o da' nu-mi dau voie ai ei." „Păi atunci, ce fel de muncitor ești tu ? Mîine, poimîine lași meseria și te cuibărești lîngă nevastă, la sat". „Nici vorbă, nea Alexe"... Nici vorbă, nici vorbă... pînă cînd Alexe a aflat că Pompilică își ridică o casă în Vladimiri. Avea cu ce să și-o ridice, cîștiga bine. „Măi băiete, de ce nu-ți faci tu casa aici, lîngă sonde ?" „Nu mă lasă nevasta, nea Alexe". Curînd, și-a construit casă, tot în Vladimiri, și Gheorghe Caloianu, ajutor de sondor-șef. „Bine nătăfleață, s-a supărat Alexe, noi lucrăm împreună de patru ani și văd că nu s-a prins nimic de tine". „Ba s-a prins, nea Alexe, da' dacă nevasta zice"... „O să vă scot eu nevestele din cap, n-aveți grijă". „Cam greu, nea Alexe, greu". „Oho, nu mă cunoașteți !" Cînd se supără — foarte rar, de altfel, Alexe e gata să treacă la măsuri radicale : îl scot pe Caloianu din brigadă, îl scot și pe Călin, să se ducă la neveste, să clocească lîngă ele. Pe urmă-i pare rău, se rușinează de hotărîrile luate : Nici așa, c-o să rămîn singur. Știa-s tineri, am fost și eu ca ei, cîte prostii nu mi-au umblat prin cap ! Hai să încercăm altfel..."

În urmă cu vreo cinci ani, Alexe era singurul membru de partid din brigadă. Utemiști — Constantin Frățilă și Caloianu. „Ei, da, a gîndit Alexe, muncitori ca voi mai rar. Măcar să nu v-audă cineva, c-ajung și eu de rîs." Alexe a deschis un cerc de învățămînt politic. A predat el o vreme, pe urmă Frățilă. Curînd, trei dintre flăcăii din brigadă au fost chemați la cursurile de propagandiști. Au învățat ei, ca apoi să-i învețe pe alții. Alții care înainte nu voiseră să audă de ședințe, s-au înscris în U.T.M. Constantin Frățilă i-a cerut lui Alexe recomandare pentru partid. Acesta a fost începutul. Astăzi, opt dintre membrii brigăzii sînt comuniști. Și fiecare dintre ei a primit recomandare de la Alexe.

În anul care a trecut, brigada a forat patru sonde. Felicitări, premii, distincții... Nici un accident. Și nici o absență nemotivată. (Fiindcă veni vorba de absențe, trebuie să consemăm, aici, că Frățilă, de șapte ani de cînd e petrolist, nu are nici o absență nemotivată. Omul e necăjit, că sînt destui care nu vor să-l creadă : „Chiar nici una ?" Alexe ar avea motive să fie încîntat — și ceva mai fudul decît el. Zice că a încercat să fie — dar nu-l prinde. Și-atunci a rămas tot ca mai înainte.

Am coborît de la sondă seara, pe la nouă, împreună cu Alexe și Călin Pompiliu. Flăcăul povestea cu năduf despre frate-său, de la sat : „E tot deștept ca mine, foc ! — da' în ultima vreme s-a scrîntit. Îi zic : Vino nene la sondă. El : Nu vin frate-miu, că mi-i bine în sat". „Da ? se miră Alexe. Eu mai cunosc un scrîntit, care și-a făcut casă la sat, iar el lucrează aici". „Fără ghionturi nea Alexe, rîde Pompilică, fără, că mă supăr". Apoi, gînditor : „O să-mi fac eu o casă și aici"...

Cînd ajungem la comitetul de partid, Alexe ne roagă să așteptăm o clipă. Intră în grabă și se interesează : „N-a telefonat nimeni pentru mine ? Cei de la sondă... Nimic, nimic ?" I se confirmă : „Nimic". Alexe o ia spre casă, posomorît. „Vedeți că nu mai au nevoie ? Vor să scape de mine". (Evident, Alexe exagerează !) Îl întreb :

— Nu ești obosit ?

— Nu, că ce-am făcut azi ? De ici-colo.

— Da' nu mai ești tînăr.

— Las' că știu eu cum sînt.

www.cimec.ro

Florian Potra

BIRLIC ÎN VALEA CUCULUI

În ciuda modestiei cu care-şi „deschide inima" în caietul-program la spectacolul *În Valea Cucului*, Mihai Beniuc înscrie cu Toma Căbulea cel mai izbutit exemplu de conştiinţă înaintată din dramaturgia noastră ţărănească. Critica literară şi teatrală a fost unanimă în a constata acest lucru şi nu pot decît să-l repet. Pe de altă parte, critica a fost de asemenea unanimă în a ridica problema *specificului ţărănesc*, pe care o comportă montarea comediei lui Beniuc. Problema e desigur complexă şi angajează într-un efort inedit toate compartimentele artei spectacolului. E vorba de a obţine un climat autentic, cît mai fidel celui propus de text. Acesta se realizează, firește, prin decor, costume, misanscenă etc. Din unghi actoricesc, se impune recurgerea la mijloacele *compoziţiei:* e necesar să te mişti, să gesticulezi, şi mai ales să vorbeşti în modul specific ambianţei. În comedia lui Beniuc, toate rolurile cer eforturi compoziţionale, atît prin structura, cît şi prin trăsăturile lor exterioare.

Dintre toate componentele care se întretaie pentru dobîndirea climatului general, mă voi opri însă la un singur aspect. Mă refer la compoziţia acţiunilor verbale.

Dincolo de identificarea şi interpretarea elementelor de conflict, de relaţii între personaje, de subliniere a ideii sau a ideilor principale — clar enunţate în text şi aproape tot atît de clar transpuse de regizor pe scenă — comedia lui Beniuc pune actorilor probleme destul de dificile sub raportul limbajului, menit să *localizeze* acţiunea, întărind coloritul personajelor şi veridicitatea lor. Nu vreau să spun, cu asta, că limba piesei e argotică, limitată regional şi prin urmare greu de asimilat şi de transmis. Vreau să subliniez, ca o calitate a piesei, că Beniuc reflectă în ea o *anume* lume ţărănească, ce se exprimă în felul ei *anume*, ireductibil. Şi că potenţialul de generalizare rezidă tocmai în acest specific.

Deprinşi cu textele caragialeşti, cu traducerile *Bădăranilor* sau a *Bolnavului închipuit*, regizorul şi actorii s-au familiarizat mai greu cu „limba aspră şi dulce" a ţăranilor din Munţii Apuseni. Asimilarea ei organică, e adevărat, presupunea un efort care depăşeşte în timp pregătirea unui spectacol. Oricum, s-a greşit, credem, mergîndu-se aproape exclusiv la reproducerea fonemelor locale, ardeleneşti. În spectacolul de la Naţional, s-a pus accentul pe sunet şi nu s-a observat că „secretul" autenticităţii de limbaj rezidă în modulaţia frazei, mai mult decît în aproximativa ortoepie a cuvîntului izolat. Rezultatul a fost că actorii şi-au încetinit debitul verbal, mereu atenţi la pronunţarea „corectă" a unui cuvînt sau a unei expresii specifice. Pe de altă parte, nu s-a putut ajunge — din punctul de vedere al timbrului unic de limbaj — la omogenitate, la un climat cu adevărat specific al acţiunilor verbale. Limba piesei a rămas un ţel de atins, spre care diferiţii interpreţi au convers pe căi proprii şi la niveluri inegale. S-ar putea, însă, ca „rodarea" spectacolului să ducă la o împlinire a unităţii de accent şi intonaţie, cu condiţia de a nu lăsa totul numai pe seama „urechii", a reproducerii sau imitaţiei exterioare.

Condiţia aceasta a fost respectată, încă de la premieră, de cîţiva interpreţi, dar, în primul rînd, de Grigore Vasiliu-Birlic, creatorul rolului principal. Binecunoscutul nostru comedian a pătruns cu justă măsură în „tiparul" mintal al personajului, în individualitatea lui de gîndire şi expresie.

Cauza primă a reuşitei lui Birlic stă în rolul scris căci partitura lui Toma Căbulea, e, actoriceşte vorbind, deosebit de generoasă. Personajul e definit cu claritate şi evidenţă pe toate laturile, fără nici un moment de simplificare sau mutilare psihologică. Căbulea e un ţăran muncitor trecut de 50 de ani, cu o existenţă ce

www.cimec.ro

se împarte între timpurile vechi și cele noi, între „lumea" veche și cea nouă, cum spun sătenii din Munții Apuseni. Experiența i-a ascuțit mintea, l-a făcut să cunoască oamenii, l-a ajutat să aleagă binele de rău. Vîrsta i-a dat măsură, fără să-i micșoreze însă vitalitatea. Ba, s-ar putea spune că moș Căbulea e plin de vioiciune în sfătoșenia lui. Nu e greu de ghicit, totuși, că dezinvoltura cu care se mișcă și vorbește e de dată relativ recentă, e rezultatul condiției noi a țăranului truditor, care astăzi are dreptul și datoria de a participa la organizarea vieții obștești. Autorul nu l-a pus să *declare* prea multe în sensul acesta, dar i-a imprimat în mod hotărît o *calitate umană nouă*, pe care n-o puteam întîlni nici în societatea, nici în modelele literare dinainte. Există în Căbulea o mare *bucurie* de a trăi, de a se simți factor activ în existența satului său. Există în el bucuria de a vorbi cu Cătița despre „teiatru", de a dezbate împreună cu Todiriță Ciul, instructorul de partid, problemele întovărășirii agricole, bucuria de a participa la ședințe, de a-și vedea fata înflorind, bucuria de a da ideea unei piese de teatru și de a o monta pe scenă. Dar mai există și bucuria de a fi intuit — printre cei dintîi — adevăratul chip al dușmanului, văzut sau ascuns, bucuria de a-și putea scoate „cuiul din cizmă", care-l împiedică la drum. Am insistat asupra acestei deosebite vitalități a personajului, pentru că ea mi se pare trăsătura cea mai caracteristică, din cele surprinse și reflectate cu măiestrie de autor. Căbulea e imaginea țărănimii noastre muncitoare, scoasă de sub obroc, eliberată de difidența și inerția politică și socială la care o constrînseseră vechile regimuri. Căbulea e imaginea vie a acțiunii transformatoare exercitată de partid asupra conștiinței omului de la țară.

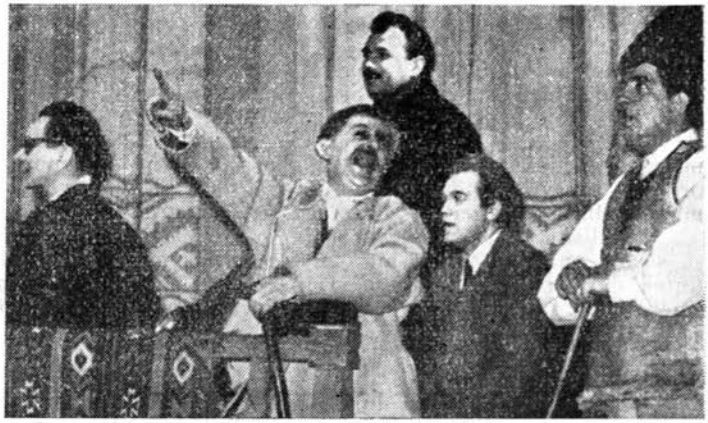
Vitalitatea, neastîmpărul — în gîndire și mișcare — ale personajului au convenit temperamentului scenic al lui Birlic. Din punctul acesta de vedere, compunerea figurii lui Căbulea era asigurată de la bun început. Problema ce rămînea deschisă era aceea a asimilării fondului de gîndire și de exprimare a lui Căbulea, care să apară proaspăt, inedit, necontaminat de maniera, să zicem, tradițională a actorului (fiindcă o manieră există, totuși, la Birlic). Împărțindu-și meritul cu regia (foarte atentă la întruchiparea eroului principal), Birlic a repurtat o mare izbîndă, în primul rînd asupra lui însuși. Actorul a abandonat, aproape complet, vechile deprinderi scenice, mersul cu pași mari, furișați, gesticulația amplă cu mîna mereu îndreptată într-o direcție imprecisă, „pedalele" puse poantelor, efectele facile etc. În privința aceasta Vicu Mîndra e îndreptățit să afirme că actorul nu numai că n-a *birlicizat*, ci, „într-un anume sens, s-ar putea susține că reputatul comic a fost, dimpotrivă, esențialmente *căbulizat*".

Birlic apare de la început, în prima scenă, cu Cătița. I se povestește cum e Bucureștiul, cum e cu teatrul și pe măsură ce dialogul înaintează, expresia lui Birlic face loc, rînd pe rînd, bucuriei de a-și revedea fiica după o absență oarecare, satisfacției de a se iniția în aspectele „mondene" ale Capitalei, pentru a se fixa în sfîrșit pe ideea care fecundează o bănuială mai veche, un plan încă vag: demascarea lui Holdemulte, președintele întovărășirii agricole, de fapt agent al spionajului străin.

Din ce în ce mai sigur pe reușita proiectului său, dar destul de prevăzător în același timp, Birlic își dă gîndurile pe față, dar numai parțial și gata să le rezolve în umor. (Dacă n-o reuși, să zicem că-i ca la „teiatru".) Interpretul a intuit just menirea acestui prim tablou expozitiv: el a fixat caracterul și tonalitatea de bază a personajului. Au apărut astfel evidente și vioiciunea, și înțelepciunea (sfătoșenia), și marea libertate de acțiune ale lui moș Toma. Birlic a vorbit și s-a mișcat cu multă naturalețe, fie ca părinte iubitor (dar nu complet îngăduitor) al Cătiței, fie ca sfetnic al lui Traian Cătărig, secretarul organizației de bază, fie ca om prevenit față de Holdemulte, fie chiar și ca eventual socru al învățătorului Bădescu. Cu mare mobilitate lăuntrică și exterioară, Birlic a adoptat de fiecare dată expresia dictată de împrejurarea scenică. În felul acesta a contribuit, în mod decisiv, și la delinierea relațiilor diferențiate dintre Căbulea și celelalte personaje. Și de fiecare dată, a fost, fără nici o forțare sau ostentație, omul de care trebuie să se țină cont.

În tabloul de la căminul cultural, fixat pe sfîrșitul unei ședințe a întovărășirii, Birlic a înțeles că accentul cade pe dialogul dintre Todiriță Ciul și Holdemulte, și că i se cere o anumită discreție în joc. Actorul a știut să-și asculte interlocutorii, exploatîndu-și cu măsură, dar și cu expresivitate, cele cîteva intervenții de efect. (În special, reacția la jignirea ce i-o aduce Holdemulte, cînd îi spune, în

www.cimec.ro



Moment din ultimul tablou.

joc de cuvinte, Chiaburea.) Pe de altă parte, Birlic a izbutit să facă evidentă senzația că, deși nu intervine decisiv, știe mai multe decît ceilalți, care discută oarecum steril, și mai cu seamă știe că Holdemulte se disimulează. Știe, dar nu vrea să compromită efectul loviturii, cu adevărat de teatru, pe care o pregătește.

Cea mai izbutită parte a acestui rol, în întregime izbutit, mi s-a părut a fi în tabloul 4, la Căbulea acasă, cînd acesta zace cu piciorul rănit și stă de vorbă cu Eduard Forțian, scriitorul sosit de la București. Aici, Birlic are un monolog plin de imagini, de comparații, de parabole. Socotesc că actorul l-a spus admirabil, atît ca subliniere a ideilor, cît și ca tonalitate. Jocul lui, pe lîngă că a luminat încă o parte a sufletului lui Căbulea, l-a pus în ușor ridicol și pe Forțian, superficial și inutil superior. Parabola cu „mărgeaua" șerpilor, apoi aceea cu urcușul și cuiul din cizmă au păstrat aproape neștirbită savoarea din text. N-aș trece cu vederea nici extrema modestie cu care actorul își privește fapta, în fond destul de neobișnuită, de a-l fi urmărit pe Fugătă, spionul, și de a fi fost împușcat de către acesta. Și din nou, marea degajare a actorului — care e și a personajului — libertatea, lipsa de complexe, în trecut foarte rar întîlnite în relațiile țăranilor cu „domnii" de la oraș.

Radu Beligan (Eduard Forțian) și Gr. Vasiliu-Birlic (Toma Căbulea)

În sfîrșit, Căbulea își vede proiectul împlinit. (Nu înainte de a păți „rușinea" cu Cătița, care se sărută pe scenă cu învățătorul.) Birlic e în efervescență; ajutîndu-se cu toiagul, își tîrăște, nerăbdător, piciorul rănit dintr-un colț în altul al „lojei" în care va asista la spectacol. La sfîrșitul acestuia, agitația lui Birlic se transformă în exultare. Căbulea a avut dreptate, Căbulea a gîndit și a ticluit bine lucrurile, a triumfat. Pe căderea finală a cortinei, aprins la față, și țopăind într-un picior, cu ochii lucitori de satisfacție (nu pentru el, pentru toată lumea),

www.cimec.ro

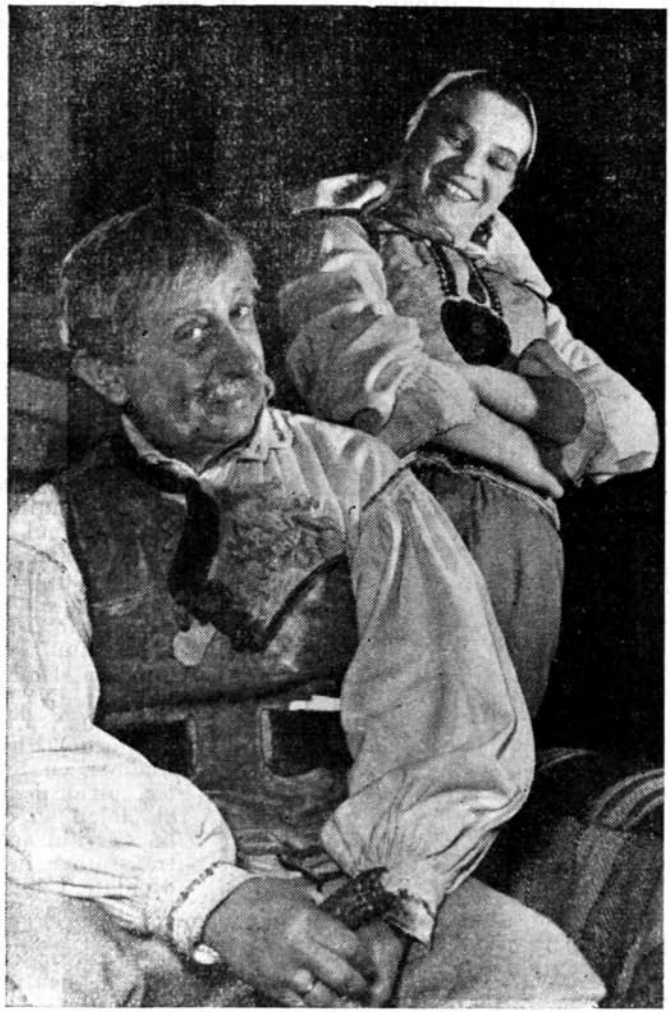
Birlic se dezlănțuie într-o veselie aproape copilărească, și de atîta neastîmpăr, îi cade căciula din cap...

Creația lui Toma Căbulea se datorește unui text foarte bine elaborat și scris, capacității regizorului Sică Alexandrescu de a descoperi actorului complexitatea de fațete a personajului și trăsăturile lui fundamentale și, în sfîrșit, efortului lui Birlic de a se autodepăși. După Spiridon Biserică din *Mielul turbat*, conceput pe alte coordonate, iată că Birlic reușește să ne descopere în vitalitatea lui Toma, propria lui vitalitate. Mai mult: reușește să dea viață scenică uneia din cele mai luminoase figuri ale dramaturgiei noastre.

Birlic a fost cu adevărat în Valea Cucului și s-a întors de acolo înviorat și, scenic vorbind, parcă alt om. S-a întors cu acest Toma Căbulea, cu trup puțintel, dar sprinten la minte și în mișcări, intransigent apărător al demnității și omeniei, al cuceririlor pe care le-a determinat regimul nostru de azi.

***

Consemnînd creația lui Birlic, nu se poate face abstracție de contribuția, mai mare sau mai mică, a celorlalți interpreți, atît la punerea în valoare a erou-



Gr. Vasiliu-Birlic (Toma Căbulea) și Elena Sereda (Cătița)

www.cimec.ro

lui central, cît și la succesul de ansamblu al spectacolului. Toma Căbulea e așezat de autor în raporturi precise cu alte personaje, care-l ajută să se definească și în același timp sînt ajutate să se profileze, la rîndul lor. Cu excepția finalului, Căbulea nu vine în contact direct cu toate personajele ce apar în cursul acțiunii. Totuși, cele care nu sînt în relații directe cu eroul, își aduc aportul la caracterizarea lui, fie prin referiri orale, fie prin simplu contrapunct, ce-și cîștigă relief în evoluția generală a spectacolului. Astfel, interpreții comediei *În Valea Cucului* se pot împărți, convențional, în două categorii: cei care au dialog cu Căbulea pe parcursul acțiunii și cei care nu se întîlnesc cu el decît în final, unde precipitarea deznodămîntului nu permite adînciri ale relațiilor reciproce.

Așa cum am mai amintit, Căbulea apare în scenă cu fiica lui, Cătița, interpretată de Elena Sereda. Personajul nu e tratat cu egală tărie de către autor. Bine caracterizat la început, pe parcurs se diluează pînă la a fi o tentă de fundal, și-atît, servind în special anumite efecte ilare (scena sărutului cu cortina ridicată, din tabloul final). Totuși, Cătița are, la început, o clară menire ponderatoare, de contrabalansare a lui Căbulea. Ea încearcă să-și convingă tatăl să renunțe la „aventura" proiectului său, invocînd motive de comoditate și „bun simț". În orice caz, Elena Sereda a înțeles limitele personajului și a subliniat elementele care o diferențiază de Căbulea, ajutîndu-l să-și valorifice sporit vitalitatea și vioiciunea temperamentală. N-am înțeles, însă, de ce actrița abandonează în tablourile succesive, încercarea izbutită din primele scene de a colora specific limbajul rolului.

Sub raportul conținutului, Al. Giugaru, în Holdemulte, și-a definit perfect comportarea scenică față de Căbulea. Actorul a redat cu expresivitate jocul acoperit, bănuitor, pe alocuri tolerant, pe alocuri impulsiv, al lui Holdemulte față de Căbulea. Giugaru a izbutit să facă simțită prezența lui Căbulea — cel puțin prin semnificația acestuia, dacă nu prin evocarea lui fizică — chiar și în scenele în care personajul central nu era prezent. Din păcate, însă, Giugaru n-a putut convinge că e din toate punctele de vedere consătean cu Căbulea; mă refer, iarăși, la limbă: a vorbit tot timpul cu accentul și intonația personajelor lui Caragiale.

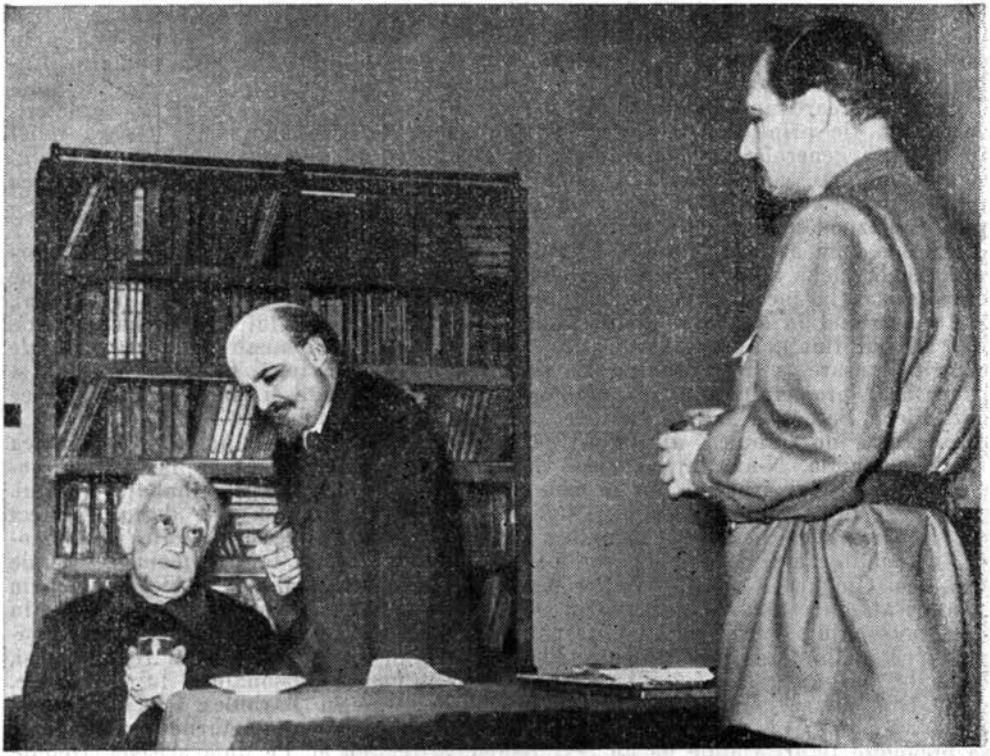
Dimpotrivă, Toma Dimitriu (Ciul) și Constantin Bărbulescu (Cătărig) au făcut un efort considerabil de-a asimila personajele pe toate laturile lor, izbutind să creioneze figuri viabile pe un text relativ zgîrcit cu ei. Pe linia aceasta, trebuie subliniată în mod deosebit compoziția excelentă a lui Marcel Anghelescu (Ropoteală), într-un rol marginal, de culoare. Interpretul și-a demonstrat încă odată virtuțile compoziționale: prin mască, prin inflexiunile smucite ale vocii, prin gestică, M. Anghelescu a dat viață adevărată unei savuroase figuri de tont al satului, care strigă „trăiască!" pentru oricine și în toate împrejurările. Alături de această realizare, dar pe alt plan, trebuie citat jocul lui Radu Beligan (Forțian) care s-a priceput să dea personajului dezinvoltura exactă, proprie scriitorașului care degustă „exotismul" satului de munte și al lui Căbulea. Prin atitudini ostentative, prin aerele de desprindere și superioritate imprimate lui Forțian, interpretul a contribuit efectiv și la sublinierea temeiniciei de caracter și a înțelepciunii just orientate a lui Căbulea.

Din restul distribuției, se face remarcată compoziția expresivă și bine nuanțată a lui Al. Ionescu-Ghibericon (Hinea), precum și aceea a lui Ion Henter (Rac), fără să se poată uita sobrietatea de mijloace prin care s-a distins Silvia Dumitrescu (Solomia) și Niki Atanasiu în rolul lui Fugătă Avesalon, în pofida unui text mai puțin substanțial. Am reproșa numai Natașei Alexandra sublinierea îngroșată a liniilor caricaturale cu care a înfățișat pe Lupoaia „pocăita".

***

Birlic și ceilalți interpreți, conduși de Sică Alexandrescu, au contribuit la montarea cu succes a primei comedii a lui Mihai Beniuc. Faptul își are importanța și semnificația lui. Totuși, tot atît de important și semnificativ, cel puțin, e faptul că Beniuc a oferit lui Birlic și scenei noastre fruntașe prilejul să poposească în Valea Cucului, în *satul* pe care — să recunoaștem — colectivul „Național" nu l-a mai cercetat de multă vreme.

www.cimec.ro



Victor Popescu (Ceasornicarul), Gheorghe Leahu (Lenin), Victor Ionescu (Dzerjinski)

APORTUL UNUI REGIZOR PEDAGOG

Teatrul de Stat din Timişoara: *Orologiul Kremlinului* **de N. Pogodin**

În trilogia sa despre Lenin, Nicolae Pogodin a surprins, cu fiecare piesă, cîte un alt episod din uriaşa epopee a Revoluţiei şi a primilor paşi spre construirea unei vieţi noi, epopee dominată de nu mai puţin uriaşa personalitate a lui Vladimir Ilici. L-am văzut astfel în *Omul cu arma* pe conducătorul proletariatului, călăuzind cu geniul şi clarviziunea sa, acţiunea armată, în fruntea maselor, deschizător al noilor zori ale omenirii. Îl vedem apoi într-un alt moment, într-o altă etapă a operei de edificare a noii orînduiri, etapa începutului de construcţie a societăţii socialiste, în care visul de aur al omenirii prinde formă şi devine realitate. Şi această realitate începe prin a răspîndi lumina acolo unde domnea bezna sau licărirea oarbă a opaiţului. Electrificarea era acum, după Revoluţie, un prim prag pe care trebuia să-l treacă societatea cea nouă şi ea cerea o muncă nebănuit de mare, ca şi o deosebită destoinicie. Lumina şi energia electrică aveau să fie prima rază pe care Revoluţia o proiecta prin bezna obscurantismului şi era menită să deschidă perspectiva comunismului de mai tîrziu.

Pe acest moment din istoria Uniunii Sovietice se axează acţiunea celei de a doua piese a lui Pogodin, *Orologiul Kremlinului*. Prin preocuparea de a dezvolta pe plan artistic semnificaţia cîte unui episod din istoria acelui an, piesele trilogiei lui Pogodin capătă caracterul unei cronici dramatizate a epocii care a cunoscut începutul Revoluţiei şi apoi al construcţiei socialiste. Dincolo de calităţile textului însuşi, *Orologiul Kremlinului*, care face obiectul

www.cimec.ro

preocupării noastre de astădată, emoționează prin simplitatea cu ajutorul căreia faptul istoric este înfățișat în ceea ce are el mai eroic și în același timp, redat cu o prospețime, autenticitate și spontaneitate de fapt cotidian. Personalitatea lui Lenin este înfățișată în toată complexitatea ei, dar nu discursiv, expozitiv, ci prin surprinderea ei în acțiune, lăsînd-o să transpară prin comportamentul și reacția ei specifică, de o factură neobișnuită, la fapte și întîmplări obișnuite. Așa fiind, chipul lui Lenin se proiectează cu cea mai mare claritate peste fondul evenimentelor, permițîndu-ne să cunoaștem la conducătorul proletariatului, marea lui forță de cuprindere a problemelor celor mai diferite, a acțiunilor desfășurate simultan pe planuri cu totul disparate, sezisînd probleme ce se situează în sfere atît de îndepărtate unele de altele și pe care totuși universul gîndirii leniniste le cuprinde stabilind în mod coherent și logic raportul lor de cauzalitate, privindu-le în ceea ce sînt, și, în același timp, în ceea ce vor deveni.

Dinamismul textului dramatic este izvorît din însuși dinamismul epocii. Elementul artistic, topit în text, pare a fi surprins și relatat de pe viu și, urmărind piesa, ai într-adevăr impresia că întorci filele unei cronici a vremii, scrise de un martor ocular.

Pe de altă parte, personajele nu apar de fel ca niște construcții arbitrare ale unui autor dramatic, ci sînt luate de către acesta chiar de pe scena vieții. Cred că nu multe texte dramatice s-ar putea numi, cu mai mare îndreptățire ca acesta, *agitatorice*. Pentru că învățătura pe care o degajă piesa lui Pogodin, stimulează pe loc asociații de idei cu actualitatea și dobîndesc un ecou imediat în chiar împrejurarea de viață pe care o trăiește spectatorul. Orizontul spiritual pentru care pledează piesa, este în același timp orizontul către care tindem noi înșine. Lenin — surprins nu numai în complexa și neobișnuit de măreața lui personalitate, ci și în ce are el mai particular, mai intim ca amănunt biografic, (fapt ce întregește în mod fericit portretul său) — se proiectează pe toată această întindere spirituală a epocii noastre, dominînd-o.

Pe de altă parte însă, a spune despre *Orologiul Kremlinului* că este numai o piesă agitatorică, cum o preferă mulți regizori, sau o comedie, așa cum a intitulat-o autorul, înseamnă a o sili să se încadreze într-un anume gen de piese cu care totuși nu poate sta laolaltă pentru că ea nu este numai comedie și numai agitatorică, ci o piesă la rîndul ei foarte complexă, surprinzînd actualitatea în diversitatea ei — fiind în același timp și *comedie* și *dramă* iar, prin pledoaria care trimite la actualitate, ca și prin implicațiile ei ideologice și umane, este deopotrivă și o piesă *agitatorică* și una de idei care solicită reflecție îndelungă. Personajele ei nu sînt construite, urmînd numai linia unor tipuri de comedie sau de dramă, ci și una și alta, redînd astfel, și sub acest aspect, al eroilor și întîmplărilor, diversitatea din viață, multiplicitatea de planuri pe care se desfășoară ea în mod simultan. Faptul acesta îndreptățește asemănarea piesei *Orologiul Kremlinului* cu o cronică dramatizată a vremii.

O astfel de concepție despre piesă a avut-o regizorul sovietic, maestrul Boris Dmohovski, invitat de Teatrul de Stat din Timișoara s-o monteze scenic. Boris Dmohovski a făcut cu acest prilej o muncă, de regie, pe care aș fi tentat s-o numesc, de asemenea complexă, pentru că venind în sînul tînărului colectiv timișorean, el și-a dat de la bun început seama că ceea ce îi lipsește în bună măsură acestuia este un *regizor-pedagog*. Și-a luat deci răspunderea de a pune în scenă *Orologiul Kremlinului*, iar, pe parcursul montării piesei, să facă școală de interpretare cu fiecare actor în parte, distribuit în acest spectacol. Sarcina aceasta, grea dar plină de satisfacții, l-a captivat pe actorul de mare talent, atît de teatru cît și de film, care este Boris Dmohovski. Și mîna lui dibace, sigură, am resimțit-o în fiecare interpret și în așa măsură, încît pe unii actori aproape că nu i-am mai recunoscut. Sînt convins că dacă regizorul ar fi rămas mai mult timp în acest teatru, și fără obligația, la început, de a pune în scenă, roadele ședерii sale ar fi fost și mai bogate. El ar fi izbutit să cunoască în profunzime nu numai gradul de talent și posibilitățile fiecărui actor din acest teatru, ci întreaga personalitate a acestuia, izbutind astfel să depisteze în interpret și căile, direcția pe care ar putea el să evolueze de aci înainte. Munca sa ar fi putut să fie cu atît mai eficientă, cu cît ar fi stimulat în actor dezvoltarea propriilor lui resurse lăuntrice, și n-am mai fi recunoscut în spectacol prezența regizorală înapoia interpreților, n-am mai fi asistat la o serie de întruchipări scenice care să reflecte prea mult și nu îndeajuns de asimilate, gestul și învățătura maestrului.

În punerea în scenă a *Orologiului Kremlinului*, regizorul Boris Dmohovski a urmărit, pe de o parte, să creeze climatul *unei piese de idei*, avînd grijă, pentru aceasta, să sublinieze toate sensurile, și să descifreze net biografiile personajelor, în funcție de semnul sub care trebuie ele să evolueze în scenă. S-a îngrijit să pregătească atmosfera necesară unei piese de

www.cimec.ro

discuție, și nu de acțiune. Numărul destul de mare de personaje a fost împărțit în grupuri, în funcție de determinarea lor dramatică și de poziția lor în raport cu ideile piesei. Din acest punct de vedere, toate aceste grupuri au apărut chiar prea riguros separate, și pînă la urmă, unilateralizate într-o oarecare măsură. Așa, de pildă, pentru personajele negative, regizorul a folosit armele comediei, satirei, linia caricaturii, situația dramatică fiind axată, în ce le privește, doar pe specularea ipostazei lor ridicule. Acestora, regizorul Dmohovski nu le-a îngăduit mai mult decît să se autosatirizeze, să se autodesființeze și să provoace risul. (Chiar și fără text, uneori. Așa de pildă în actul II, la intrarea în casă a inginerului Zabelin, întors din audiență la Kremlin, toți musafirii ce fuseseră surprinși în acest loc atît de plecarea lui Zabelin cît și de revenirea lui, au reacții urmărind ca prin ridiculul în care se plasează, să provoace în sală risul. Scepticul (Eugen Tănase) neavînd vreo replică pe care s-o lanseze în tonalitatea comică, se răstoarnă cu scaunul pînă la rampă și, evident, se ride.)

Pe celălalt plan, inginerul Zabelin cu soția sa (Marina Bașta) trăiesc o dramă, la fiecare condiționată de alți factori. La inginer, cauza este dezorientarea în viitoarea unei epoci de adînci prefaceri sociale, precum și sentimentul inutilității pricinuit de această dezorientare care îi este proprie, pricinuită de orgoliul lui de specialist într-o problemă în care se amestecă acum niște „nepriceputi". Criza de inadaptabilitate, o criză falsă și mic burgheză, capătă la el proporții de dramă, trăită fără reticență, cu ostentație demonstrativă, cu demagogie. Este drama unor intelectuali, valoroși prin pregătirea lor în disciplinele în care se exercită, dar lipsiți de perspectiva istorică a realităților. Cu aceste tare, care-i mutilează conștiința și care sînt, în fond, ale clasei din care provine, Zabelin pune interpretului o primă și grea problemă: a reliefării simultane a acelor trăsături care să-l facă să apară în ochii spectatorilor în toată *candoarea* și *ridicolul* său, atunci cînd e vorba să-l judecăm în funcție de poziția sa față de problemele sociale. (și aci el creează ambianța unor situații de comedie, în care este pus cînd de marinarul Rîbacov (Cristea Avram), cînd de fiica lui Zabelin, Maşa. (Geta Angheluță). În același timp însă, sentimentul inutilității lui într-o vreme cînd se pune problema construirii de centrale electrice — un vis al lui Zabelin — și cînd nu el este cel solicitat (așa i se pare lui) să-și spună, ca specialist, cuvîntul, constituie pentru el o dramă, și Zabelin capătă aci accente grave și sincere. Vasile Cosma a avut înaintea sa toate aceste date și această concepție despre rol, care i-au fost împărtășite de regizor. Interpretul s-a străduit insistent să găsească posibilități de încarnare a acestui personaj, pe o gamă care să-i permită să treacă, prin alternanța rapidă de situații de comedie și de dramă, la contopirea lor spre a da naștere biografiei de loc simple a inginerului Zabelin. Dar Vasile Cosma a lăsat tot timpul să se vadă această străduință a sa de a urmări nuanțele și unghiurile diferite din care e privit inginerul Zabelin și face acest lucru în dauna interpretării care apare alcătuită din frînturi, (corespunzătoare tot atîtor indicații regizorale) dar neamalgamate într-un tot. Pe de altă parte. de-a lungul întregii piese, și în funcție de principalele ei momente, (care ar putea determina și marca schimbările în viața lui și care deci se cereau evidențiate pentru public), Vasile Cosma s-a comportat absolut linear, pe aceleași date temperamentale, la începutul ca și la sfîrșitul spectacolului. Scenele sale, fie de violență, fie de lirism, au fost *făcute*, exterioare, iar rezultatul, în consecință. Dar, principala lipsă a lui Zabelin al său a fost că (în scena de la Kremlin și apoi în scena următoare, la el acasă, cînd vorbește despre acest lucru) nu a avut și nu a transmis *revelația* încercată în fața marii personalități a lui Lenin. Dar atunci, ce anume justifică subita și impresionanta lui schimbare de atitudine, care-l face să-și pună serviciile în slujba noii orînduiri? Nu este el oare zguduit, pînă în străfunduri, de întîlnirea cu acest om neobișnuit?

Mă văd totuși nevoit să fac unele rezerve aci, spre a spune că o lipsă, din acest punct de vedere al conturării personalității lui Lenin, o are însuși Gheorghe Leahu, interpretul acestui rol. Actorul, care cu acest prilej dovedește în mod evident că s-a depășit pe sine, a dăruit tot ceea ce putea el să dăruiască. În primul rînd, a depus o străduință enormă (din păcate, acest fapt, care ar fi trebuit să rămînă în domeniul intim al actului de creație, s-a transmis cu precădere spectatorului).

Gheorghe Leahu s-a documentat cu ajutorul filmelor, cărților, fotografiilor etc. și a reținut o seamă de elemente exterioare — *gesturi* și *atitudini* — pe care toate aceste documente autentice le păstrează. Pe de altă parte, el a vizionat filme în care alți interpreți au căutat să se apropie de figura lui Lenin și să-i dea viață prin creația lor. Actorul Leahu a ajuns să-și însușească gesturile și atitudinile pe care omenirea întreagă le recunoaște ca fiind ale lui Lenin. A probat — după propria-i mărturie — 25 sau 26 de măști, pînă să

www.dimec.ro

găsească pe cea mai potrivită. S-a lăsat condus cu dragoste și disciplină de discipol, de către regizorul Dmohovski, pas cu pas, replică de replică. Am simțit toată această supunere a sa ca actor, spre a putea îmbrăca cît mai bine veșmîntul în care trebuia să dea viață scenică marii figuri istorice a conducătorului proletariatului. Dar *datele lăuntrice* ale personajului le-a surprins în mai mică măsură, neizbutind să redea pe deplin tocmai personalitatea aceasta dominantă, captivantă, și mai ales *spiritul* ei clarvăzător. Gheorghe Leahu nu a ajuns încă să se confunde cu rolul în așa măsură, încît gestul și atitudinea să fie isvorîte, dictate de situație și de reacția personajului la această situație, fiind — (aceasta însă la începutul reprezentării piesei, pe parcurs putîndu-se eventual îmbunătăți) *exterioare*, invocate din surse documentare, dar nu interpretate și trăite efectiv înlăuntrul momentului dramatic. De aceea poate, în unele momente ale piesei, apariția sa în scenă reflectă mai mult grija unei cît mai minuțioase reconstituiri a cîte unei poze. Am fost astfel lipsiți de cunoașterea a două trăsături *esențiale* și *profunde* ale lui Lenin, trăsături care sînt mai abstracte și pe care le-ar putea sugera doar parcurgerea atentă cu grijă și cu devotament a operei spirituale a lui Lenin. Aceste trăsături sînt : *romantismul visării construirii unei lumi noi*, și *complexitatea gîndirii lui Lenin*.

Aceste două date, completate bineînțeles cu altele, ce au valoare de nuanțe, date care întregesc portretul cu trăsături de farmec și de gingășie sufletească, domină personalitatea lui Lenin și ele trebuie transmise într-o încercare de a-l înfățișa publicului.

Cum regizorul Boris Dmohovski își axase desfășurarea spectacolului său pe urmărirea cu precădere a acestui raport între personajele Lenin și inginerul Zabelin și cum el a făcut totul pentru a situa în prim plan aceste două personaje și confruntarea lor, socotesc că interpreții respectivi, cu toate marile și necontestatele lor merite, cu toată recunoașterea muncii și abnegației lor, sînt încă, într-o oarecare măsură, datori viziunii regizorale ale cărei indicații n-au fost traduse intru totul în expresie scenică și într-o și mai mare măsură, sînt datori textului însuși, care nu a fost pe deplin pus în valoare.

Experiența pe care a făcut-o maestrul sovietic Boris Dmohovski cu colectivul artistic al teatrului timișorean a fost un fapt fericit, în primul rînd prin atmosfera de emulație nemaiîntîlnită pe care a creat-o în acest teatru, prin școala pe care a făcut-o cu actorii, prin metoda de lucru pe care a lăsat-o. ca un bun definitiv cîștigat, mănunchiului de actori ai teatrului. Șederea sa la Timișoara a suplinit, cum spuneam mai sus, pentru această perioadă, lipsa unui regizor-pedagog.

În al doilea rînd, a demonstrat că un colectiv relativ mic și tînăr, animat de dorința de a învăța (fără susceptibilitatea de a fi considerat încă învățăcel) izbutește să se afirme și să pună în lumină valori încă neștiute nici chiar de el. Este aci un merit în primul rînd al acestui maestru al scenei care este Boris Dmohovski și apoi un merit al colectivului însuși, care s-a dovedit vrednic să lucreze cu el.

Mircea Alexandrescu

SUPERFICIALITATE SAU LIPSĂ DE IDEI ?

Teatrul „Constantin Nottara" : *Hagi Tudose* de B. Șt. Delavrancea

Redeschiderea noii săli a Teatrului „Constantin Nottara" cu comedia clasică *Hagi Tudose* ni s-a părut, încă mult înainte de premieră, un eveniment teatral deosebit, pe care l-am așteptat cu interes și cu emoție.

Interes, pentru că regizoarea spectacolului, Sorana Coroamă, una din cele mai încercate personalități regizorale ale tinerei generații, își proba forțele artistice acum maturizate, pe primul text clasic românesc din cariera sa.

Emoție, pentru că numai în urmă cu opt ani, regretatul actor Nicolae Bălțățeanu dăduse împreună cu colectivul Teatrului Național o neuitată întruchipare scenică hagiului lui Delavrancea. Competiția devenea astfel interesantă și utilă, cu condiția ca spectatorului de astăzi, transpunerea scenică a comediei și interpretarea rolului

www.cimec.ro

Scenă din actul I

principal să-i pună într-o lumină nouă, într-o viziune nouă, semnificațiile sociale ale piesei. Un examen dificil în care colectivul teatrului Nottara avea de întrecut un considerabil handicap.

Comedia *Hagi Tudose* este un text dificil, imperfect în construcția sa dramatică, cu lungi pasaje narative, cum este de pildă povestea călătoriei la mormîntul sfînt din actul II, cu multiple monologuri (nu întîmplător la o comparație — nuvela cu același nume trece pe primul plan) și care solicită interpretului — regizor sau actor — nu numai un fin sondaj psihologic, dar mai ales o profundă dezvăluire a relațiilor sociale care au permis apariția acestui odios cămătar. De fapt, dramatizîndu-și singur nuvela, Barbu Ștefănescu-Delavrancea a lărgit evident cadrul social în care se mișcă și trăiește Tudose, tocmai cu intenția extinderii criticii moravurilor sociale, elucidînd astfel mai amănunțit sorgintea averii acestui Harpagon autohton. Și dacă piesei îi lipsește o intrigă conturată, precisă, și apare mai curînd ca un excelent portret dramatic, ea capătă valori în plus față de nuvelă, tocmai prin încadrarea acestui portret de mare profunzime psihologică într-un mediu social în care mișună negustori, boiernași și epitropi în goană continuă după înavuțire.

Cu acest mediu social, Tudose are afinități puternice, în baza aceluiași ideal de viață: setea devorantă de bani. În același timp însă, morala austeră a hagiului „care-și jertfește pofta carnală fetișului de aur" și „ia în serios evanghelia renunțării" (Marx — *Capitalul*) nu se împacă cu mentalitatea de parveniți și desfrînați a familiei negustorului Matache Profirel sau Jenică Păunescu, care au o concepție de viață mai evoluată, dar la fel de barbară: ei își rodează fondurile în scopul achiziționării de moșii, de noi forme de exploatare și îmbogățire, și deși se afișează ca niște oameni cumsecade, aplecați cu dezinvoltură spre plăcerile vieții, Delavrancea nu-i ocolește nici o clipă cu satiră corosivă. Căci vivacitatea familiei Profirel este doar un luciu de suprafață, prin care transpare ușor cosmopolitismul și incultura lor, este de fapt expresia deautomulțumire a negustorului care a realizat o nouă afacere rentabilă. De aceea, atitudinea filantropică a lui Matache Profirel, așa cum apare în text, trebuie înțeleasă ca o poză rafinată; de aceea, în conturarea profilului moral al lui Jenică Păunescu nu trebuie omis faptul că azi „învîrtește (doar) trei moșii într-un deșt" și că vorbind pe neașteptate „franțuzește" nu o face de dragul Fificăi, ci de dragul moșiilor ei, el reprezentînd germenele marelui moșier de mîine. Bineînțeles, că față de aceștia, Tudose reprezintă o formă de tezaurizare capitalistă înapoiată. Transformînd totul în aur, sentimentele și viața sa, sentimentele și viața celor din jur, însușindu-și fără scrupule bunurile celorlalți prin chitanțe ruinătoare sau printr-un comerț rentabil cu „lemn sfînt", refuzîndu-și pînă și hrana care-l obligă să-și cheltuiască avuția (definitorie și semnificativă în acest sens, replica cu care îndepărtează strachina de supă: „Ia-o. Nu vezi că-mi sorb viața?"), Hagi Tudose reprezintă expresia pasiunii tiranice față de aur dusă pînă la delir, pînă la paroxism, expresia concretă, vie, dezumanizantă a unei categorii sociale muribunde. Această barbară existență și-o alimentează și și-o dezvăluie hagiul, în contactul permanent cu ipocrita protipendadă de negustori și popi, dar și cu superioritatea morală a tinerilor Leana și Culai — singurul fascicul luminos din piesă, neîntinat încă de hida morală a societății în care viețuiesc — către care, de altfel, autorul își îndreaptă toată simpatia. Acest peisaj uman are din punct de vedere dramatic un rol funcțional auxiliar, justificîndu-și viabilitatea numai prin reliefarea personajului principal de care depinde și pe care-l întregește, completînd astfel panorama socială a celei de a doua jumătăți a veacului trecut, către care Delavran-

www.dimec.ro

cea şi-a îndreptat tăişul criticii sale. A desprinde eroul principal de fundalul social în care a trăit, sau a-l umbri printr-o greşită punere de accent numai pe şarja cosmopolitismului, înseamnă a văduvi comedia tocmai de semnificaţiile ei adînc sociale, de valenţele ei critice, de conţinut.

De aceste precizări ni se pare că trebuie să ţinem seama astăzi, cînd dorim să valorificăm — scenic (mai ales!) — conţinutul de idei al comediei *Hagi Tudose*.

De aceea, transpunerea scenică elaborată de colectivul Teatrului „Constantin Nottara" ne-a surprins neplăcut tocmai sub aspectul superficialităţii cu care a fost descifrat textul comediei. Regizoarea spectacolului, Sorana Coroamă, ne-a fost în acest sens o călăuză nesigură. Ghidul ideologic rămînînd la suprafaţa textului, nici actorii nu s-au străduit să adîncească profilul eroilor şi cu atît mai puţin au încercat să le dezvăluie perspectiva socială, rezumîndu-se doar la prezentarea unei galerii de tipuri hazoase, ridicole prin unilateralitatea cu care au fost conturate, antrenate de suculenţa unor replici şi a unor scene care adeseori frizează vulgarul, prin ambiguitatea lexicală. Satira socială s-a transformat astfel într-o şarjă vodevilescă, dar fastidioasă, în care numai actorii s-au amuzat copios. În spectacol, de pildă, cucoana Jorjeta domină scena; apreciind umorul şi verva scenică a Ninetei Gusty, nu ne putem însă opri de a remarca stridenţa cu care „Jorjeta" domniei-sale şi-a etalat senzualitatea întîrziată — actriţa fiind de altfel nepotrivită pentru rol — sau „chiriţismele" cu care s-a străduit să ne dovedească incultura Gherghinei Profirel. Tot în acelaşi prim plan, ne-a fost uşor să observăm hîrjonelile amoroase dezgustătoare ale cuplului de paraziţi Fifica şi Jenică, cărora Jeana Gorea şi mai ales Iurie Darie le-au conferit aerul stupid al unor oameni care nu înţeleg nimic din ce se petrece în jurul lor. Am convenit cu jovialitatea binecunoscută a lui Arcadie Donos (Popa Roşca) şi stîngăcia nostimă cu care Boris Ciornei a afişat ipocrizia „gravă" a ctitorului Gusi, dar — spre surprinderea noastră — nu am înţeles de ce Dem. Savu, în interpretarea burduhănosului negustor Matache, ne-a apărut ca un moşulică generos, bonvivant, şi nici un moment ca un parvenit subtil. Era atît de greu pentru Iurie Darie şi Dem. Savu să ne facă să înţelegem adevăratele resorturi care obligă personajele ce le-au revenit să etaleze cumsecădenia unei haine ce nu le e pe măsură? Este drept că, în contrast cu galeria obositoarei protipendade, Tatiana Popa şi Stamate Popescu au dezvăluit curăţenia sufletească şi sensibilitatea Leanei şi a lui Culai, prin simplitatea jocului lor, prin decenţa emoţiei cu care şi-au mărturisit dorinţa de viaţă. Mult mai dificilă ni s-a părut detectarea eroului principal, deseori acoperit de malacovurile cu bibiluri ale cucoanei Jorjeta, sau de agitaţia şi locvacitatea permanentă a însoţitorilor ei. Servit însă de lungile tirade care-i compun rolul, şi de actul final care-i aparţine în exclusivitate, actorul N. Neamţu-Ottonel a acoperit numai o parte din trăsăturile caracteristice avariţiei hagiului, pe care l-a interpretat, concesiv şi cu bonomie, evidenţiind astfel doar ipostazele comice ale lui Tudose, dar nu şi pasiunea sa demenţială pentru aur. Hagi Tudose al lui Neamţu-Ottonel este de aceea un bătrîn şiret, uşor maniac şi ambiţios, dar încăpăţînat pentru opacitatea celor din jur. Capriciile sale sînt desigur rizibile şi, deşi în ultimul act actorul încearcă să umple sensurile tragicomice, sensurile adînci şi hide ale pasiunii morbide a hagiului, accentele grave, serioase, nu se mai conjugă spre reliefarea odioasei şubrezenii morale şi fizice, spre sublinierea treptei paroxistice, pe care zgîrcitul expiră.

Filonul tare şi progresiv al relaţiilor sociale care au permis dezumanizarea treptată a eroului — de fapt ideea piesei — a fost umbrit în spectacol, nu numai dintr-o lipsă sensibilă de comunicare a actorului cu partenerii în scenă, ci şi dintr-o insuficientă aprofundare a ideilor şi — ceea ce este mai grav — din cauza unei imprecise şi şovăielnice poziţii a regizoarei faţă de text, din cauza sensului echivoc al ideii diriguitoare care nu a permis transmiterea unui mesaj artistic. Iar imaginea finală — simbolică — a hagiului doborît de ceea ce a constituit însăşi seva şi scopul vieţii sale, aurul, este un adaos conştient, un artificiu regizoral care vine să împlinească sensuri şi semnificaţii moralizatoare ce nu ni s-au relevat decît parţial şi incoerent pe parcursul acţiunii. Cele patru acte ale spectacolului ne-au lăsat cu impresia a patru planşe picfate în pastă groasă, tipător colorate, cu chipuri groteşti şi imprecis decupate, care au nedumerit.

Desigur, nu emitem pretenţia absurdă ca textul lui Delavrancea să permită ecoul unor rezonanţe profund actuale; ne-am fi aşteptat însă ca evocarea unei societăţi inumane de care ne despărţim rîzînd, să ne fie transmisă de pe poziţii noi, critice — estompînd tocmai limitele de concepţie şi verismele literare datorate epocii în care dramaturgul s-a pronunţat. Şi dacă unele frămîntări şi căutări novatoare, de stil

www.cimec.ro

interpretativ sau de decor au existat în intenție, realizarea lor a fost deficitară, măsura lor nu a fost dată în întregime și deci ne-au rămas ascunse. De aceea, decorul lui Toni Gheorghiu ni s-a părut un decor interesant în sine, dar sărac în idei și atmosferă, nepotrivit unei piese de un puternic realism, cu atît mai mult cu cît spațiul larg de joc ce l-a oferit actorilor nu a fost acoperit de aceștia. Iar costumele care au scontat oglindirea lipsei de gust a purtătorilor lor, au infirmat tocmai gustul inspiratorilor lor.

Colectivul Teatrului „C. Nottara" a realizat cu comedia *Hagi Tudose* doar un spectacol experimental și colorat (termenii trebuie luați la propriu) un spectacol în care ideile s-au cheltuit la suprafața textului și nu în adîncimea sensurilor sale critice, un spectacol care nu ne-a spus nimic, dar — sîntem convinși — va da de gîndit realizatorilor lui.

Emil Riman

DISCUȚIE DRAMATIZATĂ PE TON SATIRIC

Teatrul Național „I. L. Caragiale": *Diplomații* de Peter Karvaș

Cînd sînt aduse în discuție noțiuni ca libertatea individuală, democrația sau justiția, orice englez cumsecade își amintește cu mîndrie și pe bună dreptate de „Magna Charta Libertatum" impusă în 1215 lui Ioan Fără de Țară. Acest act legislativ reprezintă o victorie împotriva puterii regale devenită absolută, încă de pe timpul lui William Cuceritorul.

Astăzi, după aproape șapte secole, să vorbești în Anglia imperialistă și colonialistă despre păstrarea nu a literei, ci măcar a spiritului acestei prime constituții engleze, este cel puțin deplasat. Dar, iată că mai sînt naivi care cred cu sinceritate în drepturile înscrise în această chartă, iar Oliver Cox, personajul principal al piesei *Diplomații*, face cîteva tentative de a stabili adevărate relații de prietenie între statul pe care-l reprezintă și cel în care se află. El își dă seama cu luciditate că Anglia pierde pe zi ce trece, din ce în ce mai mult teren, în relațiile sale internaționale. O nouă politică bazată pe relații prietenești, care să excludă politica de poziții de forță, i se pare a fi salutară.

În persoana doctorului Samardal Ben Kasim Ibn Umar se pare că ambasadorul găsește un prețios aliat. Educat la Oxford, admirator fervent al culturii și civilizației engleze, acesta își propune să țină o serie de conferințe în care să militeze pentru prietenia anglo-arabă. Efectul acestor conferințe este contrariul celui scontat. După fiecare cuvîntare rostită de doctorul Samardal, au loc manifestații antibritanice. Masele populare își dau seama că între ceea ce spun și ceea ce fac englezii este o diferență ca de la cer la pămînt. De aceea, sătul de gogorițele politice, pe care le debitează englezii, sau instrumentele lor, poporul protestează vehement.

Ce e de făcut? se întreabă Oliver Cox: să păstreze o atitudine condamnată în mod evident de către sistemul social din care face parte sau să și-o schimbe? Ultima soluție i se pare preferabilă și bineînțeles profitabilă; pasiunea sa pentru monedele vechi și-o va transforma cu ușurință, într-o pasiune nouă, pentru moneda și hîrtiile în curs.

Care este adevărul adevărat? se întreabă doctorul Samardal. Cel pe care-l susțin englezii în broșurile lor propagandistice sau cel pentru care luptă manifestanții în stradă? Deocamdată, el crede și repetă papagalicește lecția pe care a învățat-o la Oxford, mai tîrziu însă se va trezi dureros, dacă nu va expira în lupta pentru un ideal care nu poate fi nici al lui, nici al poporului său.

Pentru restul personajelor din piesa *Diplomații*, lucrurile sînt simple. John Dennis Turnbull, primul consilier de ambasadă, este coproprietar al unor întinse plantații citrice din regiunea respectivă. Interesul țării sale coincide cu interesul afacerilor sale. Archibald Thorneycroft, primul secretar de ambasadă, a fost educat să nu-și facă probleme din lucrurile care nu-l interesează direct. Inteligent, dar cinic, cavaler de industrie și sportiv, ficîndu-și capital din simpatia pe care o degajă, el trece prin viață ca cititorul plictisit care frunzărește o carte.

Personajul care exprimă cel mai bine venalitatea diplomației imperialiste este fără îndoială secretarul particular Mc. Intyre. Delator și meschin, minuțios de calculat,

www.cimec.ro

Scenă din ultimul act

el este o mașină bine pusă la punct, fără scrupule și aproape fără sentimente.

Tot atît de lipsite de probleme și de frămîntări interioare sînt cele două personaje feminine ale piesei Anthea Cox și fiica sa Gloria. O snoabă și o demimondenă reprezintă în piesă „crema" feminină a societății capitaliste.

Piesa *Diplomații* este o puternică și amplă satiră la adresa cercurilor politice imperialiste. Analiza pe care o face Peter Karvaș e plină de acea forță demascatoare proprie oamenilor ce sînt înarmați cu o concepție materialistă științifică de viață, iar concluzia ce se desprinde are o perspectivă clară: dacă astăzi colonialiștii mai reușesc să-și păstreze unele poziții, cu ajutorul armelor, mîine aceste arme nu vor fi de nici un folos.

Piesa lui Peter Karvaș se remarcă de la început prin inteligența cu care e scrisă. O replică vioaie și în special procedeul paradoxului uzitat nu numai în replică, dar și în construcția personajelor și a situațiilor dramatice, amintesc de spiritul fin și corosiv al lui Oscar Wilde și G. B. Shaw. Bogăția subtextului, umorul de calitate, fac ca *Diplomații* să fie un text plin de vervă și sensuri. Toate acestea solicită din partea realizatorilor o deosebită contribuție intelectuală. Considerăm din această cauză de la bun început, ca o fericită împrejurare, faptul că direcția de scenă este semnată de Ion Finteșteanu. Accentul pe care regia spectacolului l-a pus pe replică este perfect justificat. Personajele trin în contact, unele cu altele, prin ceea ce gîndesc — indiferent de inteligența sau prostia lor — și nu prin ceea ce simt. Accentul căzînd pe ceea ce se spune, e normal ca regia să nu încarce spectacolul cu elemente exterioare, cu acțiuni fizice inutile. Foarte subtil e caracterizat de pildă personajul lui Mc. Intyre, prin plasarea sa continuu izolată, în penumbră, cu spatele spre public. Dinamica spectacolului este, fără îndoială, o dinamică interioară, izvorîtă din efortul concentrat, pe care-l presupune un permanent schimb de idei. Cu mici excepții, aceeași sobrietate o remarcăm și în felul în care sînt conduse personajele. Este semnificativă în acest sens, evoluția

www.cimec.ro

discretă a lui Mc. Intyre, această modernă eminență cenușie a diplomaților din piesă. De aceea ne miră faptul că în construcția celor două personaje feminine ale piesei, sobrietatea a făcut loc îngroșării de dragul unor efecte comice, ceea ce a determinat ca linia regizorală să sufere o discontinuitate. Ele constituie două pete de culoare distonantă, aruncate pe fondul finei țesături dramatice a piesei. Dacă Natașa Alexandra (Anthea) subliniază în mod inutil umorul gras al personajului, dîndu-i uneori o tentă autohtonă, Carmen Stănescu (Gloria) deformează însăși esența personajului. Apariția Gloriei nu este întîmplătoare și nici nu are limitatul scop de a „colora" peisajul scenic. Este fără îndoială o demimondenă, dar nu acest lucru trebuie accentuat în spectacol. Gloria este tipică nu prin modul concret în care acționează, ci prin extraordinara superficialitate și labilitatea afectivă ce caracterizează tineretul dezorientat și prost educat al lumii capitaliste. Imoralitatea, devenind acolo normă de viață, nu mai miră pe nimeni. Mai mult decît atît, din piesa lui Peter Karvaș se poate deduce și funcția simbolică a acestui personaj. Oare nu putem face o analogie între diplomația engleză și logodnele și trădările succesive ale Gloriei Cox ? Din spectacol, acest personaj se reliefează prin felul încărcat în care e redat — ca un caz particular ce exclude o generalizare de bun simț. In felul acesta, satira își pierde din virulență.

Deși nu sînt realizați cu prea multă profunzime, cei trei funcționari de ambasadă sînt conturați de către interpreți mult mai abil, nedepărtîndu-se prea mult de la linia generală a piesei.

Turnbull (Al. Demetriad), caracterul cel mai vulcanic, își ascunde cu greu intențiile și profilul moral. Totuși, de sub nervozitatea lui nu transpare prea clar esafodajul de interese, pe care și-l construiește cu migală.

Diametral opus, deși cu același fond, Mc. Intyre (Alfred Demetriu) se înconjoară de o misterioasă tăcere. Sub zîmbetul glacial al secretarului însă, nu bănuim că s-ar afla o inteligență vie și calculată.

Archibald Thorneycroft (Mihai Berechet) pare a privi viața cu superioritate. Ușor plictisit, ușor amuzat, el pare oarecum detașat, dar sub exuberanța de colorit nordic, specific englezească, surprinsă de actor, nu bănuim că se află aceeași rece luciditate ce caracterizează și pe ceilalți. Cu toate că actorul surprinde finețea ironiei personajului său, exuberanța cîștigă de multe ori în dauna transmiterii inteligibile a savuroaselor paradoxuri ale unchiului Arthur.

Personajele care dau cheia înțelegerii piesei sînt, desigur, doctorul Samardal și colonelul Cox. Paralelismul acestor două personaje nu este de loc întîmplător. Și unul și altul sînt niște intelectuali rupți de realitatea înconjurătoare, anacronici timpurilor în care trăiesc, și prin aceasta ridicoli.

Doctorul Samardal are o prezență scenică propriu-zisă mai restrînsă ; acest lucru nu-l îndreptățește însă pe Damian Crîșmaru, interpretul rolului, să ne lase doar amintirea unui costum pitoresc și a vestitei amabilități orientale. Există un moment în care personajul său, pus în fața unor realități, este silit să gîndească și altfel decît a învățat pe băncile Oxfordului. Actorul trece ușor peste acest proces psihologic, neoferind personajului său nici o perspectivă.

Cel care depășește nivelul general de interpretare este Aurel Munteanu în rolul colonelului Cox. Urmărit într-o evoluție interesantă, actorul oferă personajului său o gamă întreagă de nuanțe. Deși personajul are și o ușoară tentă de naivitate, actorul nu exagerează, ci o menține doar ca un colorit. Personajul lui rămîne un om care gîndește, cînd realitatea contrazice idealurile sale. Ridicolul personajului nu e reliefat prin mijloace exterioare, el se naște din felul în care este dezvăluită esența eroului. Sinceritatea cu care mai crede Cox în niște idealuri de mult înlocuite de societatea în care se află, relevă anacronismul său, ceea ce-l face ridicol. Poate că se exagerează prea mult procesul psihologic al acestui deziluzionat, a cărui involuție morală reiese cu claritate din datele furnizate de text. Concluzia din final a regiei însă reușește să-l caracterizeze foarte sugestiv. Numele lui Cox repetat de soția lui se transformă într-o ridicolă înginare muzicală. Personalitatea lui Cox s-a diluat, transformîndu-se într-o simplă marionetă manevrată de interesele majore ale politicii imperialiste.

Grija direcției de scenă pentru textul dramatic, ilustrația muzicală sugestivă și de bun gust prin care personajele sînt caracterizate în mod suplimentar, detaliul semnificativ, rod al unei bogate experiențe actoricești, îndreptățesc afirmația pe care am făcut-o la început în privința regiei. Pentru valorificarea unei subtile piese, nici nu se putea răspunde decît cu o regie de fine resurse.

Angela Ioan

www.cimec.ro

ÎN CELE MAI ÎNDEPĂRTATE COLȚURI

Din ce în ce mai des, în inima celor mai îndepărtate sate și cătune, pe ușile căminelor culturale sau pe gardurile școlilor, răsar afișe tipărite sau scrise de mină, cu litere de o șchioapă, vestind venirea vreunui colectiv teatral care-și are reședința la zeci de kilometri depărtare, în capitala regiunii. Nimeni — în unele din aceste sate — nu-și amintește să fi venit vreodată la ei o trupă de teatru. Nici chiar cei care au trecut de 70 sau 80 de ani nu știu să fi venit cîndva „artiști" în satul lor. În multe — foarte multe — din satele vecine acestora, trupele de teatru au venit adeseori, în ultimii 10—15 ani. Acest fapt a devenit acolo o obișnuință și nu mai produce uimire. Dar satele de care vorbeam mai sus, sînt ceva mai mici. Nu-s decît niște cătune, numărînd doar în jurul a 100 de case și sînt situate la mari distanțe de centrul regiunii unde se află reședința teatrului. Tocmai de aceea i-a și prins mirarea pe unii din locuitorii lor cînd au aflat vestea cea mare. „E oare cu putință ? Să vină și la noi în sat o trupă de teatru ?"...

Întrebările acestea și le-au pus, poate, locuitorii a numeroase așezări risipite pe plaiurile cele mai îndepărtate ale patriei. Locuitorii din satul Glodeni, raionul Negrești, regiunea Iași, ca și cei ai altor zeci și sute de alte sate și cătune, s-au convins că e totuși cu putință o astfel de ispravă.

În cadrul deplasărilor pe care le-a întreprins Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iași în lunile februarie și martie ale acestui an în raionul Negrești, pe linia susținerii acțiunii de colectivizare din acest raion, au fost vizitate, pe lîngă alte numeroase comune, și satul Glodeni care nu numără decît 146 de case. Peste 280 de spectatori au ținut să vadă spectacolul prezentat aici. (Se vede că n-au rămas acasă decît pruncii). Poate să existe o mai grăitoare mărturie a dragostei și prețuirii pe care o au țăranii muncitori pentru teatru, decît aceasta ?

Programul artistic prezentat cu prilejul acestor deplasări a fost alcătuit din piesa într-un act *Tîrgul inimilor* de Tiberiu Vornic și un concert de muzică populară, executat de o formație a orchestrei „Doina Moldovei", bucurîndu-se de o bună primire din partea spectatorilor.

* * *

Activitatea Teatrului Național din Iași în domeniul deplasărilor nu prezintă un caz singular.

Aproape zilnic sosesc la redacția noastră, de la mai toate teatrele din țară, vești îmbucurătoare despre deplasările pe care le fac aceste teatre în regiune sau la întreprinderile din orașul de reședință.

Teatrul de Stat din Galați, în cadrul turneului întreprins în luna februarie cu piesele : *Oaspetele în faptul serii* de Horia Lovinescu, și *Paznicul stelelor* de Tiberiu Vornic, a vizitat 7 sate în răstimpul a 9 zile. Și această acțiune nu reprezintă decît o verigă dintr-un plan mult mai vast, care prevede ca în decursul anului 1959 să parcurgă întreaga regiune.

Vestea, purtată repede, că teatrul din Galați a plecat de acasă și străbate drumurile din regiune, a făcut ca în comunele reședințe de raion telefoanele să nu se

www.cimec.ro

mai astimpere. Toate satele din împrejurimi solicitau fără încetare să vină și la ele echipa de teatru.

Pentru a putea răspunde numeroaselor cereri cu care sînt asaltate, două sau trei colective ale teatrului prezintă, concomitent, spectacole în diferite sate ale regiunii. În același timp, la sediu, ușile teatrului nu sînt zăvorîte, iar gongul care anunță începerea spectacolelor nu amuțește nici o seară. (Repertoriul și planul de muncă ale teatrului au fost întocmite ținîndu-se seama de împlinirea tuturor sarcinilor).

Demn de relevat este și faptul că fiecare din spectacolele prezentate în cursul numeroaselor deplasări pe care le-a făcut Teatrul de Stat din Galați era precedat de un cuvînt introductiv, care analiza elementele lui componente și lămurea feluritele probleme de interpretare, regie, scenografie, demonstrate apoi în spectacol. După terminarea acestuia, se organizau discuții cu spectatorii, cu activiștii culturali și membrii formațiilor de teatru de amatori din comunele respective. Prezentarea spectacolelor se împletea, astfel cu o formă foarte vie și interesantă de instructaj artistic.

Foarte judicios ni se pare repertoriul cu care se deplasează Teatrul de Stat din Orașul Stalin. Din cele patru piese cu care s-a deplasat acest teatru în luna martie, trei aparțin dramaturgiei originale contemporane. (*Trei generații* de L. Demetrius, *Mielul turbat* de A. Baranga și *Partea leului* de C. Teodoru).

Meritorie este și frecvența deplasărilor secției de păpuși a acestui teatru. În cursul actualei stagiuni, colectivul acestei secții a întreprins un însemnat număr de deplasări. Centrele muncitorești: Zărnești, Rișnov, Fabrica de țigle Feldioara, Cristian, Lunca-Calnicului, Satulung; cartierele muncitorești ale orașului: Toporași, Tractorul, Steagul Roșu, 1 Mai; satele din regiune, precum și sanatoriile și preventoriile pentru copii și adulți au fost și sînt vizitate în permanență de colectivul acestui teatru.

Teatrul de Stat din Bacău, a cărui rodnică activitate pe planul deplasărilor din cursul stagiunii trecute am consemnat-o cu un alt prilej, nu și-a slăbit eforturile nici în această stagiune.

Spectacolul *De prin sate adunate* cu care a făcut în cursul ultimelor luni numeroase deplasări, s-a bucurat de un deosebit succes fiind alcătuit cu multă grijă. Bogat și variat, el cuprinde, pe lîngă două piese într-un act (*Tîrgul inimilor* de T. Vornic și *Arvinte și Pepelea* de V. Alecsandri) monoloage satirice, muzică populară românească ș. a.

Se cuvine să menționăm și Teatrul de Stat din Petroșani, care prezintă piesele din repertoriu cîte două zile, consecutiv, în fiecare localitate minieră din Valea Jiului. De asemenea, Teatrul de Stat din Reșița, care are în plan vizitarea a numeroase centre muncitorești ca: Bocșa Română, Bocșa Vasiovei, Anina, Steierdorf, Oțelul Roșu, Ruschița, Secul, Doman etc.

Și exemplele nu se încheie aici.

În jurul orei la care în sălile teatrelor din capitalele regiunilor, cortina grea de pluș se ridică în fața spectatorilor, la zeci de kilometri depărtare, zeci de alte cortine — cîteodată improvizate — se ridică în fața altor sute și mii de spectatori, în ochii cărora se pot citi emoția și bucuria de a fi gazdele și în același timp oaspeții slujitorilor scenei. Și acest fapt nu se mai arată ca un eveniment ieșit din făgașul firesc al lucrurilor, ci ca unul obișnuit — și tocmai de aceea mai plin de semnificații.

I. R.

www.cimec.ro

SCHIMBURI DE EXPERIENȚĂ CREATOARE

Spațioasa sală a „Studioului actorului amator", de pe lîngă Casa de creație orășenească, este foarte animată. După toate aparențele, este vorba de o simplă vizionare. Și totuși nu numai acest fapt a strîns la un loc pe toți instructorii fruntași ai echipelor de amatori din București, cadrele de conducere ale Casei de creație, ziariști și fotoreporteri.

Pe scenă evoluează brigada debutantă a Căminului cultural „Bragadiru". Tinerii săteni își învinge cu greu emoția primei apariții pe scenă. Totuși, stîngăciile lor inerente nu te stingheresc atît, deoarece mai intens ți se transmite dorința ce-i animă de a se apropia de artă.

Tocmai pentru a sprijini cît mai îndeaproape această înclinație creatoare a tinerilor (care de abia în condițiile regimului nostru își găsesc teren de desfășurare), Casa de creație a luat inițiativa unor seri de lucru. In consecință, după terminarea programului brigăzii, începe partea cea mai interesantă a acestor seri: discuțiile asupra producției vizionate.

Incetul cu încetul, atmosfera se încălzește și de multe ori, în cadrul acestor seri de lucru, discuțiile devin cu adevărat creatoare.

Ceea ce caracterizează în primul rînd profilul discuțiilor este ținuta lor principială. Brigada respectivă este supusă unei adevărate critici tovărășești, scopul schimbului de păreri nefiind altul, decît orientarea și ajutorarea efectivă a creatorilor amatori, în vederea ridicării nivelului lor artistic.

O altă trăsătură ce definește ținuta discuțiilor este seriozitatea și profunzimea cu care sînt susținute observațiile critice.

Pornindu-se de la o minuțioasă analiză a textului, interlocutorii dezbat calitățile și deficiențele relevate, de la problematica largă ce o ridică pînă la cele mai subtile observații de sens, în formulare.

Astfel, autorul respectiv (instructorul brigăzii, de cele mai multe ori) este realmente ajutat pentru a definitiva textul.

În același timp și pentru ceilalți instructori din sală (în majoritate și ei autori de texte), schimbul de experiență reprezintă un ajutor, deoarece, sesizînd deficiențele unui text și modalitatea înlăturării acestora, le va fi și lor mai ușor să le evite, Pe lîngă aceasta, în focul polemicii, atît spiritul critic, cît și posibilitățile analitice — neapărat necesare unui instructor —, se dezvoltă considerabil.

După analiza de text se trece la cea de spectacol.

Problemele scenice ce se ridică de interpretare, ilustrație muzicală, lumină, mișcare, sînt tot atît de profund și amănunțit analizate. Dar, am îngusta sfera problematicii dezbătute în aceste seri de lucru, dacă am reduce-o numai la aceste preocupări. Pe marginea problemelor ridicate de brigada vizionată, în discuții sînt intervenții cuprinzînd cele mai variate aspecte ce se ridică în munca de zi de zi a instructorilor și care-și găsesc aci răspunsul. Se discută astfel despre orientarea repertoriului, despre specificul muncii brigăzilor, despre rostul lor educativ la locul de producție etc.

Sînt seri în care se prezintă referate ce dezbat probleme de specialitate.

Aceste discuții au deci multiple scopuri. Pe de o parte îndrumă și orientează mișcarea noastră de amatori, iar pe de altă parte, ele deschid posibilitatea calificării profesionale a instructorilor la un grad din ce în ce mai înalt.

Intîlnirile între instructori, brigăzi și oameni de specialitate oferă posibilitatea unor schimburi de experiență deosebit de valoroase și cu reale atribute creatoare.

Salutăm deci această nouă inițiativă a Casei de creație orășenească ca pe un mijloc esențial în ridicarea continuă a nivelului artei teatrale a mișcării de amatori.

A. I.

www.cimec.ro

DIN IZBÎNZILE ARTIŞTILOR AMATORI DE LA CASA DE CULTURĂ „FR. SCHILLER"

„Secţia noastră de teatru e cel mai vechi colectiv. Totuşi a împlinit de abia un an şi jumătate, iar la constituire numărul artiştilor amatori era de... trei!" ne spune, zîmbind, directoarea Casei de Cultură „Fr. Schiller" din Bucureşti.

Într-adevăr, această instituţie de cultură de masă a fost creată la 1 iunie 1957, iar secţia teatrală a luat fiinţă spre sfîrşitul aceleiaşi luni, în urma muncii entuziaste a unui instructor artistic amator: inginerul Kálmán Müller. Au pornit apoi repetiţiile cu piesa într-un act *Pălăria festivă* de Hans Kehrer, dar, cu toate eforturile depuse, nu s-a putut realiza o contribuţie cît de cît mulţumitoare.

Repetiţiile au încetat, iar instructorul artistic, ajutat de conducerea Casei de Cultură, şi-a continuat munca pentru lărgirea colectivului şi, mai ales, pentru descoperirea unor talente actoriceşti.

Vestea despre constituirea unei echipe de artişti amatori în limba germană s-a răspîndit repede. A ajuns la urechile elevilor, studenţilor, salariaţilor. S-a furişat în căminele populaţiei germane din capitala ţării. Multe talente, care stăteau amorţite ori dormeau somn adînc, s-au trezit.

Treptat-treptat au început să-şi facă apariţia la sediul Casei de Cultură elevi şi eleve, oameni ai muncii de vîrste diferite şi chiar cîţiva pensionari. Instructorul artistic, cu răbdare, cu multă înţelegere, stătea de vorbă, îi asculta recitind, urmărea replicile ce le dădeau unui alt artist amator. Şi astfel, colectivul teatral s-a mărit, iar repetiţiile au fost reluate. Se pregăteau concomitent două piese într-un act cu distribuţii deosebite: *Cererea în căsătorie* de A. P. Cehov, şi *Pălăria festivă* de Kehrer. Majoritatea interpreţilor *debutau* atunci ca artişti amatori.

Munca mergea greu, cu stagnări, dar colectivul manifesta optimism şi încredere în forţele sale.

Într-o zi, în sala de repetiţii a intrat o bătrînică cu păr argintiu, cu ochii vii şi glas învăluitor. Venise să se facă „artistă", să joace în faţa spectatorilor. Se numea Kunigunde Limburg şi avea 61 ani. Acum voia să dea şi ea o mînă de ajutor, alături de cei trei tineri, la munca cultural-artistică în rîndurile populaţiei germane din capitala R.P.R.

„Pe vremuri nu se pomeneau asemenea fapte, mai ales cu sprijinul celor aflaţi la conducerea treburilor obşteşti" — spunea sexagenara.

Instructorul artistic Müller a primit-o cu oarecare neîncredere, pentru că nu mai apăruse niciodată pe scenă. Totuşi, a distribuit-o — pentru încercare — în rolul bătrînei, din piesa *Pălăria festivă*.

La repetiţia următoare, Kunigunde Limburg a fost o revelaţie. Intrase în rol, ca o artistă cu mulţi ani de experienţă. Înţelesese cu multă subtilitate intenţiile autorului, adevărata linie a personajului. A rămas titulara rolului.

Munca secţiei teatrale a luat un avînt şi mai mare odată cu trecerea Casei de Cultură „Fr. Schiller" sub patronajul artistic al Teatrului Municipal. Artista Beate Fredanov, apoi Petrică Vasilescu s-au ocupat îndeaproape de instruirea colectivului artiştilor amatori. Direcţia Teatrului Municipal i-a mai ajutat cu peruci, costume ş.a.

Aceste piese s-au reprezentat de mai multe ori în faţa spectatorilor germani. Apoi, au început repetiţiile cu *Oaspetele în faptul serii* de Horia Lovinescu, în regia actorului Petrică Vasilescu.

Colectivul artiştilor amatori avea acum forţe alese, elemente talentate, cu care putea să pornească la întrecere. Şi prilejul exista: Festivalul bienal de teatru „I. L. Caragiale".

S-a prezentat la concurs cu *Oaspetele în faptul serii* şi *Pălăria festivă*, iar izbînzile n-au întîrziat să se arate. La faza orăşenească au luat premiul I, iar artiştii au primit premii de măiestrie artistică. Astfel, Kunigunde Limburg a luat un premiu special pentru creaţia sa, de asemenea a fost premiat şi instructorul artis-

www.cimec.ro

tic Kálmán Müller. Mihail Schromm, funcționar, trecut de vîrsta maturității, Wilk Erwin, profesor de educație fizică și Meyditk Hans, interpreții piesei lui Lovinescu, au realizat creații convingătoare, pentru care au primit, la fel, premii la întrecerea de la faza orășenească a Festivalului.

Tînăra Josephi Ingrid, încă din școala medie a dovedit că are un glas limpede, o bună dicție și e înzestrată cu o autentică sensibilitate. S-a remarcat recitînd poezia „Mănușa" de Schiller. În piesa *Pălăria festivă*, a demonstrat că are potențe artistice care nu fuseseră descoperite pînă atunci. Activitatea din cadrul secției de teatru i-a folosit și la alegerea profesiunii. A reușit — prin concurs — să fie angajată crainică la emisiunile în limba germană a posturilor noastre de radio.

Secția de teatru a ajuns cu piesa *Oaspetele în faptul serii* în finala Festivalului bienal de teatru „I. L. Caragiale". Juriul a acordat acestui colectiv premiul al II-lea și medalia de argint. E un succes care mărturisește munca perseverentă și talentul artiștilor amatori.

Casa de Cultură „Fr. Schiller", deși n-are nici doi ani de viață, desfășoară o susținută activitate în mijlocul populației germane și participă la toate manifestările culturale.

Planul de activitate pe anul 1959 este bogat. Astfel desprindem cîteva obiective: un scurt turneu cu cele două piese pregătite, în regiunea Stalin, precum și o deplasare de o săptămînă în regiunea Timișoara unde vor fi reprezentate mai multe spectacole în localitățile cu populație germană.

Artiștii amatori, însuflețiți de succese, după o activitate atît de scurtă, vor începe munca la piesele într-un act *Armele doamnei Karrar* de B. Brecht, în limba germană, și *Fotoliul fermecat* de Karinthy, în limba română.

De asemenea, se gîndesc să înjghebeze și o brigadă artistică de agitație pentru deplasări în cuprinsul Capitalei. Conducerea Casei de Cultură mai plănuiește să formeze, în acest an, și un colectiv de artiști-păpușari, cu ajutorul absolvenților de la Casa de creație populară a Capitalei.

Artiștii amatori strînși în jurul Casei de Cultură „Fr. Schiller" au prins aripi. Ei năzuiesc spre înfăptuiri însemnate. Dovedind multă dragoste pentru colectiv, participă cu punctualitate la repetiții, ascultă sfaturile regizorilor, se frămîntă. Peste tot întîlnim o muncă creatoare care, de bună seamă, va da roade.

Cu toții privesc înainte; trecutul e mărturie pilduitoare a unei munci însuflețite și rodnice. Au însă și un obstacol greu de trecut: lipsa unei săli de spectacole a Casei de Cultură. Acest neajuns însă e destul de lesne remediabil. Principalul e că există mult entuziasm și dragoste de muncă. Din această împletire vor rezulta roade bogate, pe deplin meritate.

George Rîncu

www.cimec.ro

CONFERINȚE EXPERIMENTALE

LA BUCUREȘTI...

În cursul lunii martie a avut loc, din inițiativa Teatrului Armatei, conferința intitulată *Contribuția lui Hașdeu la dezvoltarea teatrului romînesc*, ținută de actorul Sergiu Dumitrescu. Destul de modestă — și calitativ și ca întindere — (conferința a durat douăzeci de minute), expunerea s-a mulțumit să adune cîteva idei din articolul *Hașdeu și problemele teatrului* de Anca Costa-Foru (Studii și Cercetări de Istoria Artei, București nr. 1-2/1955), și dintr-o altă conferință pe aceeași temă a scriitorului Ion Marin Sadoveanu, fără a aduce vreun punct de vedere personal, sau informație nouă.

Mai interesantă și atractivă a fost însă exemplificarea cu piesa *Trei crai de la Răsărit* de Hașdeu, comedie ce a figurat chiar în repertoriul Teatrului Armatei în stagiunea 1956/57. Cu mare bucurie am constatat că actorii și-au sporit dragostea față de text, în răstimpul celor doi ani trecuți de la premieră și, în ciuda faptului că acum spectacolul se dă foarte rar, el nu s-a degradat întru nimic, ba a cîștigat în vervă, în dinamism și — ceea ce este mai de preț — în simplitate. Reprezentația a căpătat patină și puțin praf, ceea ce convine de minune specificului piesei. În stagiunea 1956/57, am văzut un spectacol rigid, înghețat, lipsit de umor. În 1959, am văzut o piesă vioaie, spusă cu haz și înțelegere de către aceiași actori, încît am rîs, alături de ceilalți spectatori, nu de „cîrligele" actorilor, ci de comicul textului. Regia spectacolului aparține lui George Rafael. Interpreții Sanda Băncilă (Marița), Th. Partisch (Jorj). Napoleon Crețu (Petrică), Mihai Heroveanu (Numa Consule), Jeni Argeșeanu (Trandafira) au avut merite egale în crearea unei ambiante de bună comedie. În această distribuție tînără, N. Meicu în rolul lui Hagi Pană a adus măsura și simțul scenic al actorului cu experiență, de la care colegii săi mai puțin vîrstnici au avut ce învăța.

Decorul sărăcăcios și uzat, neavînd nimic comun cu atmosfera piesei, constituie singura pată în spectacol. Dar acest minus nu a împiedicat ca reprezentarea piesei lui Hașdeu să se bucure de mare aderență la public și să devină, datorită regizorului și interpreților de la Teatrul Armatei, un spectacol popular de bună calitate.

***

Tot în luna martie, Ioan Massoff a ținut la Teatrul Național conferința *Primele spectacole de teatru în limba romînă*. Expunerea s-a oprit asupra cîtorva momente de teatru de la începutul secolului al XIX-lea, care constituie adevărate acte de naștere ale teatrului romînesc cult. Bine documentată, conferința (care a durat 90 de minute) a abuzat însă de detalii, ce au îngreunat urmărirea ei de către auditorii nespecialiști. Au fost discutate spectacolele trupei lui Gerger de la Brașov, și cele de la Iași și București, datorate lui Asachi și Eliade, subliniindu-se rîvna patriotică a inițiatorilor. Ni s-au părut însă alături de subiect, lungile biografii ale lui Asachi și Eliade.

Cu această rezervă, socotim că expunerea și-a atins scopul, aducînd în conștiința omului zilelor noastre fapte care merită să fie cunoscute, pentru că ele sînt izvoarele timide din care s-a născut teatrul nostru actual.

După conferință, am asistat la reprezentarea a două din creațiile dramatice de la începutul veacului trecut, discutate chiar în conferință: *Prologul* de Iancu Văcărescu, la cel dintîi spectacol în limba romînă din București, și *Mirtil și Hloe* pastorală de Gessner și Florian, prelucrată de Asachi. Pentru ambele bucăți, regia a avut-o Gh. Kirilov. Citind programul, înainte de ridicarea cortinei, așteptam să aflu naivitatea, dulceața și aerul diletant al spectacolului de acum 140 de ani, dar și luciditatea actorului de astăzi, a profesionistului care *vrea* să joace așa, încît să pară că ar face-o acum un veac și jumătate. Și am găsit aceste elemente în special la *Mirtil și Hloe* (mai puțin la *Prolog*; în care cei doi interpreți, Virgil Popovici, (Saturn) și Simona Bondoc (Astreia), corecți, au fost totuși lipsiți de parfumul vremii. Utilizarea în chip modern a unor

www.cimec.ro

conuri de lumină, proiectate de la rivaltă, a mărit acest neajuns. Citeva lămpi aprinse simbolic și un figurant care să le „mucărească" ar fi fost mult mai în nota textului).

În pastorala lui Gessner și Florian, regizorul s-a dovedit mai inspirat, indicînd actorilor Liviu Crăciun (Mirtil), Ileana Iordache (Hloe), Mircea Cojan (Lizis) un emfatic ton patetic și totodată o timidă reținere, așa încît jocul lor a semănat cu acela al unor școlari care, de emoție, vorbesc cînd prea tare, cînd cu vocea gîituită; totul pe un fundal foarte idilic, de munți dintre care răsare soarele, însoțit de ciripitul unor păsări nevăzute.

Au sunat foarte curat și ingenuu în rostirea fericită a actorului M. Cojan, cuvintele duioase și pilduitoare din finalul pastoralei: „Cel ce sacrifică ale sale, are drumul liber la fericire". Din reprezentarea lui *Mirtil și Hloe* n-a lipsit prologul scris și spus în 1816 de Asachi, pe care, acum, actorul Gh. Cristescu, plasat într-o ramă ce ne-a amintit de portretul cărturarului, lucrat de Schiavoni, l-a spus cu simplitate și căldură.

Mihai Florea

...ȘI LA TIMIȘOARA

Scriitorul Mihnea Gheorghiu a oferit publicului timișorean, într-o dimineață de duminică a lunii martie, o atrăgătoare expunere asupra vieții și operei lui Shakespeare. Ceea ce am prețuit mai întîi la Mihnea Gheorghiu a fost faptul că, din bogatul material documentar, pe care l-a folosit cu discernămînt, a elaborat o expunere captivantă prin claritatea și simplitatea ei. Pornind de la ideia de a înfățișa auditoriului o seamă de aspecte (multe din ele mai puțin cunoscute) din viața lui Shakespeare, conferențiarul a colorat expunerea cu date importante și menite să-l ajute pe cel ce ascultă, să-și completeze informația atît cu date asupra lui Shakespeare, cît și asupra epocii în care a trăit și a creat el. Am apreciat după aceea efortul de a umaniza această figură devenită aproape legendară, precum și grija de a evita o expunere prețioasă și erudită. Mihnea Gheorghiu este posesor al unei informații deosebit de amănunțite și foarte la zi, iar contribuția sa la răspîndirea operei și la cunoașterea adîncă a personalității aceluia care a lăsat în tezaurul culturii universale pe Hamlet și pe Ofelia, pe Lear, Macbeth, pe Romeo și Julietta, pe Othello și pe Falstaff, este pe cît de însemnată, pe atît de prețuită de publicul nostru (pentru care monografia shakespeareeană a lui Mihnea Gheorghiu a devenit o lucrare familiară).

Dar, o astfel de conferință obligă, prin nivelul la care situează întreaga manifestare, imprimînd ținută și seriozitate. Or, tocmai nivelul acesta n-a fost respectat în crimpeiul (de cel puțin o treime) din piesa Othello, prezentat din inițiativa, grija și cu oboseala actorului Dinu Gherasim.

Othello al lui Gherasim nu s-a putut apropia nici pe departe, nu de proporțiile dramatice pe care i le-a dăruit Shakespeare, dar nici măcar de datele elementare, prin care e îndeobște cunoscut acest popular personaj din galeria eroilor shakespeareeni. Oricît am recunoaște dificultatea de a întruchipa, într-un crimpei, un rol care are nevoie de desfășurare spre a se putea încarna în toată amploarea și nuanțarea lui, credem totuși că Dinu Gherasim și-a ales cam toate episoadele importante din piesă, în care Othello se află în situațiile cele mai diverse și mai elocvente, deci prielnice unei creații, chiar și numai sugerată. Faptul acesta ar fi putut da culoare și adîncime personajului, care, în interpretarea mai sus amintită, a rămas monoton, înapt vocal, unilateral ca posibilități de manifestare. Dinu Gherasim s-a păstrat doar la poza personajului, *a declamat* rolul, cu patetism și teatralitate, dar din punct de vedere emoțional, n-a trăit și n-a transmis drama lui Othello. Celebrul maur a apărut, de aceea, mai degrabă ca o parodie, adică tocmai ceea ce nu suportă acest personaj, căci drama sa, superficial tratată, devine comică, aproape o farsă.

M. Al.

VÎNĂTOARE DE TITLURI

Asistăm în ultimul timp, la un fenomen cel puțin ciudat. Spiritul inventiv al anumitor responsabili cu viața teatrelor se extinde, din cînd în cînd, și asupra titlului unei lucrări, procedînd din proprie inițiativă la prefaceri de diferite nuanțe. Se creează astfel impresia că un autor a scris și i se joacă mai multe piese simultan, cînd de fapt avem de-a face cu o singură lucrare, reprezentată sub diferite denumiri.

Acum un an, o singură comedie a circulat sub trei titluri: la Teatrul Armatei i se spunea *Suflete de hîrtie*, la Casa Centrală a Sindicatelor *Duminică în zi de*

www.cimec.ro

luni, la Teatrul de Stat din Pitești *Nici viu, nici mort* (Dihovicinii și Slobodskoi). Anul acesta, tot o singură comedie circulă (deocamdată) sub patru titluri: *Oaspeți nepoftiți, Dragoste la țară, Baron et Companie, Musafiri nepoftiți,* (Miloslav Stehlik).

Ce surpriză ne va aduce anul viitor?

Pentru că asemenea intervenții, care amintesc de *Peripețiile sărmanului prinț de Dania*, se întîlnesc din ce în ce mai des în practica activității teatrale. *Minunata pantofăreasă* a lui Federigo Garcia Lorca a devenit în altă parte... *nemaipomenită! Ultima etapă* a lui Erich Maria Remarque (publicată cu acest titlu și în caietul nr. 3 al revistei *Secolul XX*). se joacă la Teatrul Armatei sub denumirea *Lîngă poarta Brandenburg*. Aceasta în ceea ce privește traducerile.

O privire fugară asupra dramaturgiei originale ne va dovedi că și aici, în prezența și cu asentimentul autorilor, lucrări cunoscute sub un anumit nume, suferă aceeași rebotezare cu o îndulgență candidă. *Iarba rea* a lui Aurel Baranga a revenit la microfon sub versiunea *Noaptea încercărilor*. *Vodă Cuza și Unirea* de Tudor Șoimaru s-a reprezentat simultan la București și Iași, sub două denumiri (la Iași devenind, mai modestă, *Povestea Unirii*).

Sîntem convinși că n-am epuizat exemplele. Dar nici n-am urmărit să le epuizăm. Am căutat doar să prezentăm un aspect al modului în care înțeleg unii oameni de teatru să-și etaleze originalitatea și... inconsecvența. Se pare că titlului unei piese de teatru i se acordă mai puțină importanță decît, să zicem, numelui autorului. De obicei, autorul este singura persoană îndreptățită să caute, să aleagă, să stabilească, să schimbe eventual, dar să impună apoi *definitiv* titlul lucrării sale. Este un privilegiu poate, în orice caz o datorie tot atît de elementară a creatorului, cum este și aceea de a da un nume personajelor, de a stabili un anumit loc și un anumit timp de acțiune, o anume succesiune și logică a replicilor ș.a.m.d Schimbarea arbitrară a titlului unei piese naște confuzii în mintea spectatorului și pînă la urmă neîncrederea lui în teatrul și autorul care-i oferă același „produs" sub altă etichetă. Asemenea schimbare este cu atît mai neindicată, cu cît titlul unei lucrări reprezintă chintesența ei; căci intențiile publicitare în titlurile pieselor au fost de mult abandonate în moravurile noastre teatrale.

C. P.

VULGARITĂȚI LA MICROFON

Masele de auditori ale posturilor noastre de radio au primit cu îndreptățită satisfacție reluarea — după o absență nejustificat de îndelungată — a emisiunilor de satiră și umor.

Înlocuirea fostului „Radio-magazin" cu emisiunea „La microfon, satira și umorul" n-a însemnat numai o formală schimbare de titulatură, ci și una substanțială de conținut. Folosind mijloacele specifice acestui gen atît de popular al cărui rol educativ este atît de pregnant, emisiunea „La microfon, satira și umorul" s-a relevat de la bun început, printr-o judicioasă selecție tematică, tratată cu mult bun gust și bun simț artistic, ca și prin promptitudinea cu care operează în actualitate. (De pildă, cupletul spus de H. Nicolaide cu tema „Cap Canaveral" sau „Scrisorile găsite" de Tudor Mușatescu, prezentate cu multă savoare de Al. Giugaru.)

Bine a procedat redacția acestei emisiuni, lărgind cercul colaboratorilor și apelînd pe lîngă condeiele, așa-zise cu „firmă", ale genului, și la alte elemente, care au adus multă prospețime și inventivitate în țintirea atacurilor lor satirice, înlocuind șabloanele prăfuite cu tipare noi, ceea ce a făcut să sporească nivelul calitativ artistic al emisiunii. S-a demonstrat astfel, cu deosebită eficiență, mai ales în programele „semnate" de Saşa Georgescu, N. Stroe, Alexandru Andy, George Mihalache, Mircea Crișan ș.a., — că nu există incompatibilitate între divertismentul umoristic și menirea sa educativă.

Din păcate, în unele emisiuni se mai strecoară concesii făcute gustului îndoielnic. Ne referim, îndeosebi, la duelul de... spirite dintre Mircea Crișan și N. Stroe care, departe de a străluci prin verva spumoasă, caracteristică ambilor comici, s-a transformat într-un schimb de vulgarități ce nu pot fi tolerate într-o emisiune radiofonică de ținută. Sensibil la împunsătura de floretă, de incisivă ironie, cu care Mircea Crișan îl țintește în plin în spectacolul *Dansul notelor* — transmis în cadrul emisiunii „La microfon, satira și umorul" — N. Stroe, în loc să se recunoască (cum ar spune chiar el) „touché" i-a servit în emisiunea următoare o ripostă care, satirizînd calitățile de imitator ale lui Mircea Crișan, a fost pe alocuri lipsită de o elementară decență.

Redacția emisiunii „La microfon, satira și umorul" trebuie să dea dovadă de mai multă exigență și să împiedice asemenea recrudescențe de vulgaritate în programele de care răspunde.

S. Massler

www.cimec.ro

PENTRU CE NU ÎNCEP SPECTACOLELE TEATRELOR LA TIMP?

Ne-am pus de multe ori această întrebare elementară. Pentru ce un spectacol anunțat la ora opt trebuie să înceapă la opt și zece sau la și un sfert. A devenit chiar o „tradiție" să se înceapă cu zece minute după ora anunțată. Se lasă un timp de respirație pentru publicul care și-a propus să fie „foarte punctual", adică, sosește la *opt fix* la teatru. Și atunci, mai trebuie garderobă, traversarea holului, așezarea pe locuri, cumpărarea unui program etc...

Dacă te duci la gară și trenul pleacă la opt iar tu călător ai venit la opt și un minut, rămii pe peron. Spectacolul de teatru care are sarcina să educe publicul, ar fi bine să-l învețe și cu punctualitatea. Mai ales că, în toate ocaziile muncilor noastre cotidiene, „sfertul academic" de întîrziere joacă un rol foarte important. Teatrul ar putea contribui și el la educarea cetățeanului, ca să renunțe odată pentru totdeauna și în viața de toate zilele, la... „sfertul academic". În afară de faptul că începerea la timp a spectacolelor ar impune și personalului teatrelor o ținută mai sobră, pornind poate chiar de la acest mic amănunt. Ne referim în primul rînd la personalul de sală și chiar la personalul artistic, care de multe ori nu e gata machiat la ora cînd ar trebui să se înceapă spectacolul.

Nu e de neglijat în legătură cu acest fapt nici mentalitatea publicului. Sînt cetățeni, care, opriți să intre în sală după ora începerii, fac scandal și invocă diverse motive de care teatrul „cică" e obligat să țină seamă: în primul rînd teatrul nu poate neglija faptul că el, cetățeanul, e în producție și nu a avut timp să-și termine la timp toaleta de seară. Se răspunde că și ceilalți spectatori care au ajuns la timp sînt în producție, că el deranjează o sală întreagă dacă intră acum, că... Inutil! Nu folosește nici exemplul cu trenul care pleacă la oră fixă, nici alte parabole, cetățeanul are un moment în care i se deșteaptă tot spiritul civic și argumentează că el și-a plătit biletul, deci are dreptul... să intre, că va umbla în vîrful picioarelor, și așa mai departe... Pînă la urmă, dacă controlorul rezistă, cetățeanul se întreabă cine e directorul acestui teatru stupid, care inventează măsurile acestea imbecile, se jură că nu va mai călca în veci în acest, — socoate el — pseudo-lăcaș de pseudo-cultură, și iese trîntind ușa furios și fioros!...

Undeva cetățeanul are totuși dreptate. El nu întîlnește la toate teatrele aceleași măsuri. Într-o parte sînt mai stricți, iar în alta mai „îndurători"... Neîntîmpinînd aceeași atitudine pes'- tot, cetățeanul transformat în public de teatru, poate considera măsuri de acest fel ca fiind arbitrare și unilaterale. O măsură comună a tuturor teatrelor din București care să ducă la începerea spectacolelor la ora opt precis, nu la opt și un minut, ar soluționa și această optică sui generis... La teatrele din Moscova spectacolele încep precis la șapte și jumătate și nimeni nu mai poate intra în sală după ridicarea cortinei.

Iată o măsură care ar depinde exclusiv de noi, nu costă nici un ban, nici un efort în plus, doar puțină grijă și cheltuială de energie...

M. R.

UN SEMN DE PREȚUIRE

Cortina a căzut... Spectatorul a asistat cu emoție la o dramă zguduitoare care l-a ținut cu respirația întretăiată, sau a ris cu lacrimi. Actorii au ieșit în fața cortinei obosiți, transpirați, după ce și-au dăruit întregul lor talent. Și iată, mulți spectatori s-au sculat în picioare... Au fost ridicați oare de entuziasm? Nu!... O goană nebună începe cu direcția... garderoba. Din păcate cam așa se întîmplă. Mulți spectatori nici nu mai așteaptă să se spună ultima replică pînă la capăt că au și pornit, agitați, preocupați să nu le-o ia vecinii înainte... Și aplauzele? Doi, trei răzleți, doi, trei mai puțini sprinteni de picior, unele soții ai căror soți se luptă pentru paltoane și cîțiva sincer entuziaști.

La teatrele muzicale finalul nu poate fi niciodată ascultat în liniște pînă la capăt, pentru că pe scenă rămîn de obicei mai mulți decît în sală...

Uneori nici începutul unei piese nu se poate asculta în liniște: „clasicii" întîrziați nu au dispărut cu desăvîrșire ceea ce a făcut ca un glumeț autor dramatic să recomande confraților mai tineri ca în primele minute din începutul unei piese să nu se spună lucruri importante: „asta pentru că tot nu se aude!"...

Aplauzele nu sînt o simplă formalitate, ci un firesc semn de prețuire adus muncii actorului. Întorși din turnee din U.R.S.S., actorii noștri au povestit că aplauzele sînt pentru spectatorii sovietici un semn mai mult decît elocvent al prețuirii muncii actorilor.

Și dacă de multe ori am criticat actorii, să le lăsăm noi spectatorii, de astă dată, lor acest drept.

Să învățăm să aplaudăm!

M. M.

www.cimec.ro

B. Elvin

RĂSTĂLMĂCIRI

Arma cea mai gravă îndreptată împotriva unei piese de teatru revoluționare nu este, așa cum s-ar putea crede, refuzul de a o pune în scenă, ci o anumită „interpretare regizorală". Din acest punct de vedere, teatrul are o tristă superioritate asupra romanului. Cînd editurile burgheze au încercat să demonstreze că *Pe Donul liniștit* e un roman antisovietic, iar eroii săi refractari orînduirii socialiste, ele au fost silite să suprime numeroase capitole din carte, făcînd să apară la tot pasul, ca un semn al intervențiilor la care supuseseră volumul, puncte de suspensie. Erau aceste puncte de suspensie surîsul autorului, peste a cărui voință nu se putea trece.

În teatru lucrurile se petrec, însă, mai simplu. A reprezenta o piesă așa cum a gîndit-o autorul, în sensul și spiritul concepțiilor sale, rămîne o operație de răspundere intimă și de la care te poți ușor deroga. Cum alți martori stînjenitori în afara propriei tale conștiințe nu există, poți justifica totul vorbind despre viziunea personală, despre drepturile regiei etc. Abuzul devine inocent. Și astfel fără să tai o pagină, fără să modifici locul unei virgule, fără să omiți un semn de întrebare, piesa spune altceva decît a fost în intenția autorului. Indicațiile de regie se însărcinează să ducă ele singure la bun capăt acțiunea împotriva scriitorului.

Această cheltuială de muncă, de timp, de bani și de artă tintind să schimbe sensul revoluționar al piesei și să substituie semnificațiilor „primejdioase", altele confortabile pentru societatea capitalistă are pe scenele burgheze o lungă tradiție. De-a lungul anilor au fost adeseori remarcate „sacrificiile" la care au consimțit diverse instituții teatrale, pentru a expropria sensurile adevărate ale unei opere revoluționare. Piesele lui Maxim Gorki se pot mîndri că au cunoscut deseori această soartă, care e rezervată numai lucrărilor periculoase în cel mai înalt grad. *Azilul de noapte*, dar mai cu seamă *Micii burghezi* au fost astfel jucate pe scenele burgheze, încît publicul „susceptibil" a putut să le aplaude cu inima deschisă. Ceea ce era luptă pentru o nouă societate devenise disputa confuză între mai multe personaje stranii. Obiectivele sociale ale pieselor fuseseră abandonate pe seama conturării unor psihologii nebuloase și greu de priceput, lumina, decorul, interpretarea, deplasînd axa politică a acestor lucrări dramatice.

Lucrurile se petrec astfel ori de cîte ori piesele, prin actualitatea lor, se adresează conștiințelor, tulburîndu-le și somîndu-le să se pronunțe. Probabil că în S.U.A., *Vrăjitoarele din Salem* sînt prezentate ca imaginea unei epoci foarte îndepărtate, ca icoana unor timpuri revolute, iar vînătoarea de vinovați fără vină, goana după țapi ispășitori, ca pe niște întîmplări cu neputință să mai aibă loc în ziua de astăzi. Eroii lui Miller privesc, pesemne, spectatorii fără nici o lumină tainică în ochi, ca și cum nu ar denunța abrutizarea morală a unei societăți în care agen-

www.cimec.ro

tul FBI e aproapele tău, iar delatorul o parte din tine însuți. Costumele, decorurile, interpretarea poartă gîndurile publicului, într-o supraveghere strînsă, către anii de demult. Și astfel se pune o surdină nevăzută violenței replicilor, se atenuează protestul actual. Avem de-a face cu o polemică purtată împotriva mormintelor!

Bineînțeles, atunci cînd această subtilă devastare intelectuală se dovedește inoperantă, nu se ezită a se recurge la înlăturarea unor replici sau chiar a unor scene. Piesa lui Bertholt Brecht *Cercul de cretă caucazian* se reprezintă în R.F. Germană, fără prolog. Lucrarea rămîne în acest mod întruchiparea dramatică a unei străvechi legende ale cărei tîlcuri se fărîmă și se topesc în coloritul pitoresc al întîmplărilor evocate. Închipuirea hoinărește ca sub seducția unui basm ireal. Cîți spectatori știu sau își mai amintesc că prologul lega înțelesurile legendei de orînduirea socialistă, al cărui elogiu îl făcea...

Ar fi exagerat să credem că totdeauna răstălmăcirile sînt premeditate. Dar neputința de a înțelege o piesă revoluționară și rezistența pe care o pune mentalitatea celui ce înscenează piesa duc, evident, la același rezultat. Așadar, nu rareori regizorul este însuflețit de cele mai bune intenții, dar spectacolul trădează piesa. Și aceasta fiindcă o operă dramatică este un lucru organic, în care fiecare replică este dependentă de întregul cuprins, fiecare afirmație întregită de nuanțele ei. E suficient ca două-trei scene să fie greșit interpretate, pentru ca sensurile întregului spectacol să fie măsluite.

***

La Paris, Teatrul „Atelier" joacă *Ploșnița* de Maiakovski în regia lui André Barsacq. Cunoscutul om de teatru francez arată într-un interviu acordat revistei „Arts" interesul pe care-l poartă piesei acesteia „de o valoare universală", mărturisind că l-au ispitit „comicul ei mereu actual" și „marile ei calități scenice". Din interviu rezultă că elementele spectaculoase ale piesei au exercitat o vădită atracție asupra regizorului. „Cred că este interesant — spune el — să prezint publicului parizian o piesă ca *Ploșnița* care aduce în scenă toate artele spectacolului: comedia, dansul, muzica instrumentală, vocală, chiar cinematograful și elemente grotești luate din circ".

Nu mică ne-a fost de aceea surprinderea, cînd am citit în presa franceză că spectacolul lui Barsacq contrazice piesa marelui scriitor.

Elsa Triolet semnează în „Les lettres françaises" un amplu articol pe marginea acestui spectacol în care demonstrează că „*Ploșnița* lui Maiakovski nu-i *Ploșnița* lui André Barsacq". Comentariile cronicarilor dramatici ale publicațiilor burgheze vin să confirme, în felul lor, desfigurarea care s-a înfăptuit.

Ploșnița constituie o piesă îndreptată împotriva mentalității mic-burgheze, împotriva spiritului filistin. Prisîpkin este „purtătorul de cuvînt" al acestui spirit. Fost muncitor, fost membru de partid, Prisîpkin și-a declinat aceste calități, optînd pentru cea de mire. Convins că prin căsătoria cu Elzevira Davidovna Renaissance, fiica unui frizer bogat, va dobîndi tot ce așteaptă de la viață, el se desprinde de clasa sa și se însoară cu „o fecioară a NEP-ului". Prin acest act, biografia morală a eroului e definitiv trasată. Prisîpkin își zice acum Pierre Skripkine, socotindu-se înălțat în ierarhia socială. Părinții Elzevirei încurajează căsătoria în nădejdea că ginerele proletar va fi o firmă serioasă și inatacabilă, la adăpostul căreia afacerile vor prospera. Dar nu e numai atît: sînt totodată mîndri că strălucirea originii sociale a lui Prisîpkin se va răsfrînge și asupra lor. Raisonneurul piesei, un fel de Mefisto al satirei, caracterizează, cu superioritatea pe care i-o dă luciditatea

www.cimec.ro

umorului, relațiile stabilite între cei doi soți. Baian numește mariajul „unirea muncii anonime dar atît de măreț, cu capitalul doborît, dar atît de seducător". Lucrurile sînt spuse, așadar, răspicat: piesa este o satiră la adresa mentalității filistine. Despre violența acestei satire, despre forța acuzațiilor aduse lui Prisîpkin, despre caracterul profund partinic al piesei s-a vorbit adesea. Geniul polemic al lui Maiakovski se exprimă în *Ploșnița* prin acel dispreț decisiv și radical cu care privește zbaterea murdară și neputincioasă a prejudecăților mic-burgheze, monstruozitățile morale pe care acestea le hrănesc și le întrețin. În partea a doua a piesei, obiecțiunile aduse de scriitor spiritului filistin se înmulțesc, iar declinul lui Prisîpkin se îmbogățește cu noi înțelesuri. *Ploșnița*, scrisă în 1929, adică într-o perioadă în care NEP-ul scosese la iveală tot felul de indivizi declasați, iar mica burghezie nădăjduia că moravurile ei vor supraviețui, se face ecoul urii pe care Maiakovski a nutrit-o statornic împotriva a tot ce corupe ideile nobile și pure ale revoluției socialiste.

Interpreții parizieni ai lui Maiakovski nu aveau simpla sarcină de a juca o piesă, de a întruchipa cîteva personaje, ci misiunea mult mai grea de a reconstitui acea realitate complexă, puternică în care palpita dinamica revoluției ce se săvîrșea în fiecare zi. Pentru ca să reproduci întocmai mesajul piesei acesteia îndrăznește, să redai explozia de revoltă a autorului împotriva spiritului filistin, se cerea deopotrivă cunoașterea epocii în care se petrece acțiunea și respectarea ideilor care l-au călăuzit constant pe Maiakovski. Numai astfel, încordarea lăuntrică a piesei, adevărul ei putea fi redat fidel.

Dar așa cum reiese din presa franceză, André Barsacq n-a rămas credincios piesei. În viziunea sa, Prisîpkin, acest personaj negativ, a devenit un clovn, puțin prost, puțin ridicol și mai ales nevinovat. Tot ce era nociv în personaj, a devenit stupiditate gratuită și amuzantă. Maiakovski vedea în Prisîpkin un caracter dezgustător, care se încuscrește cu cei împotriva cărora a luptat, debitîndu-și rolul cu emfază alimentată de o prostie ritoasă; încrederea absolută în superstițiile mic-burgheze a luat la Prisîpkin aspectul unui cult sublim în ridicolul lui. Barsacq a făcut din acest personaj un prost cumsecade, care solicită îngăduința surîzătoare a spectatorului: viciile sale sînt atît de umane... Prin această interpretare, sensurile revoluționare ale piesei au fost extirpate, iar *Ploșnița* nu e nici prin tendință, nici prin atmosfera generală, în spiritul operei maiakovskiene.

Ar fi nedrept să omitem contribuția presei burgheze la răstălmăcirea piesei. Astfel, Robert Kanters, vorbind despre piesă în revista „Express", nu găsește altceva de spus decît că „în prima parte a lucrării sînt cîteva glume anodine, în stilul șansonetiștilor". Pe cronicarul revistei îl surprinde plăcut tabloul nunții. „Tabloul nunții, cu cîntecele, dansurile sale, cu farsele grotești, este, dacă trebuie să ne gîndim neapărat la Molière, ca excelenta introducere la *Burghezul gentilom*. Aici direcția de scenă a lui Barsacq repurtează un succes total". Din aceste rînduri rezultă net în ce direcție a deviat regia spectacolului. Și totodată în ce măsură Robert Kanters contribuie la desăvîrșirea operației. „Satiră? — se întreabă el. Dar ce satirizează această piesă? Societatea comunistă din 1929? O asemenea idee nu duce prea departe și ne lasă nepăsători. Mentalitatea mic-burgheză? În această privință Maiakovski e mult mai puțin decît Molière și Jules Renard, fiindcă nu se referă nici la cadrele politice, nici la cele sociale ale regimului..." Iar J. J. Gautier în „Figaro" găsește, la rîndul său, că dacă spectacolul prezintă interes este prin caracterul fastuos al nunții. „Nunta este o feerie de culori, de mișcare trepidantă, de ritm" notează el cu o încîntare simulată, sub care se ascunde neînțelegerea răuvoitoare cu care tratează piesa.

www.cimec.ro

Nu mai încape îndoială că erorile regiei sînt cele care au stîrnit aplauzele presei burgheze. În acest chip, regia și presa și-au dat mîna pentru a absorbi prin efecte de decor, de costumație și de interpretare, conținutul revoluționar al piesei. Nu s-a făcut economie de recuzită : o scară de pompieri, un pian, un covor rulant, o piele de leu, opt ventilatoare, două girafe, și nenumărate cronici au pornit ofensiva împotriva lui Maiakovski...

În înverșunarea cu care presa burgheză sprijină și elogiază erorile regiei, în violența cu care aceeași presă luptă împotriva adevărurilor exprimate de piesa lui Maiakovski, trebuie să vedem cît este de vie și de actuală în circulația valorilor de artă opera marelui scriitor sovietic și, mai cu seamă, cît e de prezent mesajul ei în conștiința milioanelor de oameni.

SPECTACOLELE TEATRALE LA DECADA ARTEI ȘI CULTURII DIN UZBEKISTAN

Recent, Moscova a întîmpinat cu multă bucurie oaspeții din Uzbekistanul însorit — maeștrii artei teatrale și alți reprezentanți ai culturii și artelor, veniți la decadă.

In teatrele capitalei U.R.S.S. au fost prezentate spectacolele teatrelor de dramă din Uzbekistan, sosite la decadă. E vorba de Teatrul Academic „Hamza" și de Teatrul Rus de Dramă din Taşkent.

Repertoriul Teatrului Academic „Hamza" este interesant și original. Moscoviții cunosc de altfel bine acest minunat teatru de dramă în urma recentelor turnee cu spectacolele *Fiica lui Ganga, Algeria, patria mea!, Steaua călăuzitoare*. In repertoriul decadei, alături de aceste piese sînt incluse *Baiul și sluga* a lui Hamza, *Huria*, o nouă piesă din viața contemporană de A. Uigun, în care rolul principal este interpretat de S. Işanturaeva, precum și dintre lucrările clasice *Iuliu Cezar* de W. Shakespeare și *Unchiul Vania*, de A. Cehov.

Presa de specialitate subliniază jocul subtil, nuanțat al artiștilor uzbeci, și ceea ce este deosebit de important pentru arta scenică — pătrunderea adîncă a chipurilor.

Iuliu Cezar nu a fost jucat de mult timp pe scenele teatrelor din Moscova și de aceea acest spectacol a fost întîmpinat și pe acest plan cu interes de publicul moscovit.

Dar spectacolul care, fără îndoială, a constituit marele succes al Teatrului Academic „Hamza" a fost *Baiul și sluga*, piesă scrisă de autorul al cărui nume îl poartă și teatrul, încă în 1918. Piesa a fost revizuită de K. Iașen. In spectacol se arată viața poporului uzbec în anii țarismului. Bogătașul Salihbai, care crede că poate cumpăra totul pe bani — iată principalul erou al piesei. El se îndrăgostește de nevasta slugii sale, Gafur — Djamilea, vrea s-o tenteze cu bani. Dar oamenii săraci cunosc adevăratele sentimente de credință și dragoste, care sînt redate cu mare talent de interpreții rolurilor lui Gafur și Djamilea — S. Işanturaeva și S. Burhanov.

Pentru Salihbai, toate mijloacele sînt bune spre a-și atinge țelul, banii trebuie să-l ajute în îndeplinirea dorințelor lui. Și cînd Salihbai nu reușește să cumpere cinstea lui Gafur, el folosește provocarea : își învinuiește sluga că ar fi furat niște bijuterii și obține ca aceasta să fie deportată în Siberia.

Acum baiul și-a atins scopul : soția slugii lui trebuie să fie soția lui. Dar voința, intransigența oamenilor simpli nu pot fi înfrînte : Djamilea, chiar la ospățul de nuntă, bea otravă și moare. Numai în felul acesta, o femeie cinstită, cu suflet nobil, putea să-și exprime protestul ei. Ultimele cuvinte sînt adresate soțului ei Gafur : „Răzbună-te pe toți baii, ca să ardă în flăcări puterea lor".

Ruben Simonov, artist al poporului din U.R.S.S., într-un articol publicat în „Pravda" scrie : „Întîlnirile cu teatrul „Hamza" care a arătat și alte spectacole valoroase sînt o mărturie că arta dramatică a Uzbekistanului înflorește și se perfecționează".

Publicul moscovit a primit cu multă căldură și spectacolele Teatrului Rus de Dramă din Taşkent, unul dintre cele mai bune colective rusești din republicile unionale. Colectivul teatrului a prezentat cu succes un repertoriu interesant și viu : *Istoria unui suflet pustiit*, dramatizare după romanul lui M. Gorki, *Viața lui Klim Samghin*, *Secretele valului*, traducere după una din cele mai bune piese ale lui Hamza și piesa lui N. Virta *Zări îndepărtate*.

www.cimec.ro

cărți-reviste

NEMIROVICI-DANCENKO, DRAMATURG ȘI PROZATOR *

Numele lui Nemirovici-Dancenko e foarte bine cunoscut pretutindeni, fiind organic asociat, pe planul întemeierii și dezvoltării Teatrului de Artă din Moscova, cu acela al marelui Stanislavski. Articolele, scrisorile, convorbirile lui în domeniul artei teatrale s-au publicat în mai multe rînduri, constituind un îndreptar de incontestabilă utilitate pentru slujitorii scenei contemporane. Detaliile legate de munca sa regizorală, culese de discipoli, au fost și ele adunate în volume, care au devenit lucrări de căpătîi pentru actori și directori de scenă. Pomenind despre calitățile sale deosebite de om de teatru, batem la uși larg deschise. Fiindcă nu mai descoperim nimănui nici o taină amintind că Nemirovici-Dancenko este una dintre figurile cele mai însemnate ale mișcării teatrale contemporane, unul din ctitorii artei spectacologice realist-socialiste.

Volumul pe care îl avem însă în față înscrie pe frontispiciu numele celui mai apropiat colaborator al lui Stanislavski, lăsînd să figureze dedesubt un titlu plin de făgăduințe: *Povestiri și piese*. L-am parcurs cu legitimă nerăbdare, încercînd să descoperim cît de izbutite sînt încercările întru literatură ale dramaturgului și prozatorului amator.

Scrise în ultimul deceniu al veacului nouăsprezece, *Revizia guvernatorului* și *Drama de dincolo de scenă* — lucrări în proză —, *O afacere nouă* sau *Prețul vieții* — piese de teatru —, au o evidentă orientare realist-critică. Fie că e vorba de nobilime și funcționărime (*Revizia guvernatorului, O afacere nouă*), fie că e vorba de burghezie, negustorime (*Prețul vieții*), autorul nu le amnistiază niciodată, deslușindu-le substanța, decrepitudinea morală și rolul nefast în societatea vremii. In același timp, este evidentă simpatia sa, manifestată activ, convingător, pentru țărănimea obidită (*Revizia guvernatorului*), pentru bieții actori provinciali, cărora autocrația țaristă le-a rezervat în exclusivitate o mizeră condiție morală și materială (*Drama de dincolo de scenă*).

Urmărind opera literară a lui Nemirovici-Dancenko, identificăm cu relativă ușurință influențele creatoare ale lui Ostrovski și Cehov, unitatea de vederi umaniste și direcția critică comună, prezente în scrisul acestor trei reprezentanți ai marii literaturi ruse. Lumea teatrului din *Drama de dincolo de scenă*, de pildă, are uneori rezonanță asemănătoare cu oameni și situații din *Pădurea* lui Ostrovski. Tot așa cum micul funcționar Dumcin — din *Revizia guvernatorului* —, inadaptabilul cu natură sensibilă și cam abulică, găsește nenumărați tovarăși de viață și dezamăgire în celebra galerie de personaje cehoviene.

Identitatea de preocupări, de climat psihologic și de stil general chiar, citeodată, nu-l așează însă pe Nemirovici-Dancenko în rîndul epigonilor lui Cehov și Ostrovski. Scrisul său poartă pecetea originalității, a talentului, care nu-și îngăduie niciodată să se confunde cu imitația.

Așa, de pildă, nuvela mai mărișoară *Revizia guvernatorului*, e o adevărată perlă literară. Povestea e simplă și întîlnită, la coordonate apropiate, de mai multe ori în literatura rusă. Se anunță inspecția guvernatorului. Peste tot se fac preparative febrile. O soție zeloasă constată neliniștea tovarășului ei de viață, șef de zemstvă, și întreprinde tot ce-i stă în putință — prin relații, intervenții, rugăminți — ca să-i salveze slujba și situația socială. Soțul ei, Dumcin, a păcătuit față de autorități, protejînd o seamă de țărani necăjiți, care nu puteau plăti niște noi dări, inventate de fantezia, neobosită pe această linie, a unor sîrguitori funcționari țariști. Dumcin e totuși iertat grație umilințelor la care a fost supusă soața sa, Lidia Artiomovna, care a făcut plecăciuni în stînga și în dreapta. Numai că Dumcin nu e satisfăcut. El își dă seama de inutilitatea oricărui efort onest. Nu are forța să lupte, nu are un temperament de luptător și nici

* Vl. I. Nemirovici-Dancenko: *Povestiri și piese*, Editura de Stat pentru literatură, Moscova, 1958.

www.cimec.ro

nu distinge prea limpede obiectivele autentice ale luptei. Şi se lasă pradă ispitelor apei paşnice care curge prin apropiere, punîndu-şi capăt zilelor.

Pe această canava de evenimente, depănate într-un spaţiu relativ restrîns, se profilează o serie de foarte interesante siluete umane. Autorul portretizează cu dibăcie, folosindu-se de observaţii laconice, susceptibile însă să dea măsura *oamenilor*. Alcătuită din diverse mici episoade, nuvela nu cunoaşte personaje episodice. Dramaturgul slujeşte aici cu credinţă pe prozator, descifrînd fiecare sinuozitate sufletească a eroilor, sugerîndu-le sau relatîndu-le preistoria, descoperindu-le esenţa în acţiune. Remarcabilă rămîne prezenţa ţărănimii care, cu toate că apare destul de rar, domină de multe ori acţiunea, condiţionînd comportarea personajelor din altă lume decît a lor. Orientarea realist-critică a lucrării transpare astfel nu numai prin intermediul stigmatizării directe a unor reprezentanţi ai nobilimii, ai înaltei funcţionărimi, ci şi prin cvasipermanenta confruntare indirectă cu victimele lor — umilii funcţionărasi şi mai cu seamă ţăranii obidiţi, fără nici un fel de scrupule.

Puterea de sugestie a atmosferei triste (subliniate prin contrast de petrecerile şi insolenta lipsă de griji a favorizaţilor unei soarte mai mult decît nedrepte) subtila analiză psihologică cu ferme implicaţii sociale, judicioasa compoziţie care prinde ca într-o fină pînză de păianjen micile episoade şi marile explicaţii — dau contururile pline de graţie şi capacitate de convingere a acestei foarte interesante lucrări literare.

Există momente fermecătoare şi în *Drama de dincolo de scenă*, care îşi împrumută tema din experienţa foarte temeinică a omului de teatru Nemirovici-Dancenko. Pasajele lirice ale tinerilor actori Ramenskaia şi Luţkoi evocă tot ce a avut mai bun lumea teatrului provincial rusesc din acea vreme. Autorul nu vrea însă să amnistieze întreaga tagmă actoricească ; şi îşi manifestă dezaprobarea în raport cu slujitori ai scenei de formaţie cabotină — ca Ramenski —, faţă de rătăciţi întîmplător întru ale teatrului, ca Perevalov, Kliucikov, Belesov. Drama de dincolo de scenă nu trebuie confundată cu frămîntările amoroase ale Ramenskaiei pe care o solicită fostul soţ, pe care o doreşte avocatul înfatuat şi pasămite iubitor de artă, Krasavţev, pe care o iubeşte tînărul actor Luţkoi. Aceste complicaţii dispar pînă la urmă şi Ramenskaia rămîne să slujească scenei şi dragostei adevărate, cu Luţkoi. Drama de dincolo de scenă este aceea a tuturor actorilor din carte, a majorităţii lor zdrobitoare din viaţa vremii, care, flămînzi, istoviţi, joacă cu mai mult sau mai puţin talent, neizbutind să-şi cîştige nici bucata de pîine, nici un dram de consideraţie din partea publicului filistin.

Lucrarea se citeşte cu mult interes, nu numai fiindcă comunică taine din lumea culiselor, ci mai cu seamă fiindcă aduce în dezbatere probleme destul de însemnate ale vremii şi *oameni* adevăraţi, înzestraţi cu calităţi şi slăbiciuni omeneşti.

Dacă în *Revizia guvernatorului* dramaturgul împrumuta unele mijloace artistice eficiente prozatorului, dacă în *Drama de dincolo de scenă* omul de teatru împrumuta din experienţa sa o temă nuvelistului, în piesele scrise de Nemirovici-Dancenko nu se mai operează asemenea transferuri, practica regizorului confundîndu-se adesea cu necesităţile scrisului dramatic.

O afacere nouă cheamă în memorie, în general, dramaturgia cehoviană, în special *Livada de vişini*. Comedia aceasta aduce în scenă, în plan satiric, nobili scăpătaţi — Stolbţovii — şi burghezi, negustori căpătuiţi — Kalguevii —, încurcaţi într-o afacere cu nişte zăcăminte de cărbuni. Lucrurile se complică treptat, ca să sfîrşească pînă la capăt cu bine. Pretextul acestor complicaţii, cuprinse în logica dramatică, îi înlesneşte autorului prezentarea nuanţată, critică, a unui peisaj uman variat. Nemirovici-Dancenko izbuteşte aici o arhitectonică armonioasă a piesei, în care nu lipsesc surprizele proprii genului, situaţiile pline de haz, solidele caractere comice. El se dovedeşte a fi şi aici, ca şi în proză, un admirabil portretist, care, fie că pictează în pastă groasă, fie că desenează cu linii suple, discrete, obţine aceeaşi pregnanţă a profilurilor sufleteşti.

Plină de o substanţă psihologică densă, cu ample implicaţii etice, este drama *Preţul vieţii*, care îşi ancorează acţiunea în familia burgheză Demurin, roasă de indiferenţă faţă de oameni, de meschinărie, de egoism. Anna, soţia tînără a fabricantului Demurin, nu-şi găseşte locul în această familie, care a abandonat cu dezinvoltură orice valori morale, în dorinţa de a nu se lăsa incomodată. In disperare de cauză, Anna se apropie de tînărul tehnician Morskoi, care se dovedeşte nemulţumit de aşezarea vieţii, dar incapabil de a desluşi vreo posibilitate de ieşire din impas. Sinuciderea lui Morskoi şi identificarea legăturii pe care a avut-o cu acest tînăr, o fac pe Anna să ajungă şi ea în pragul disperării.

Aici intervine o inconsecvenţă a autorului. Prima parte a piesei impresionează

www.cimec.ro

prin atmosfera uneori gorkiană (anumite momente fiind destul de asemănătoare cu cele din *Duşmanii* sau *Cei din urmă*), care demonstrează poziţia net critică a scriitorului faţă de lumea „morală" a burgheziei, faţă de iremediabila ei decrepitudine. Şi totuşi, după sinuciderea lui Morskoi, Anna pare să se împace cu soţul, care a început s-o... înţeleagă. E evident că lumea lui Demurin nu poate să-i făgăduiască Annei eliberarea din gravul impas psihic, moral, în care se găsea, nu poate să-i ofere nici o soluţie pe deplin valabilă. De aceea, finalul precipitat al piesei convinge mult mai puţin decît excelenta ei expoziţie şi substanţiala angajare a personajelor în drumul spre deznodămînt.

Cu toată această inconsecvenţă, piesa cuprinde, mai cu seamă în prima ei parte, evidente valori, materializate în vibrante intonaţii tragice, în iscusite situaţii scenice şi temeinice operaţii de introspecţie în universul de gîndire şi simţire al eroilor. Aceste virtuţi artistice sînt intim legate de axul vehemenţei critice la adresa burgheziei, manifest în primele acte ale piesei.

* * *

Expunerea sumară a două povestiri şi a două piese nu e de natură să reconstituie imaginea unui scriitor. Cu atît mai mult, cu cît este vorba despre „fratele meu mai mare întru scris" (cum îl numea în 1900 Gorki pe Nemirovici-Dancenko), „despre dramaturgul cunoscut în care unii vedeau pe urmaşul lui Ostrovski" (cum menţiona Stanislavski în raport cu colaboratorul său apropiat). Lectura operelor mai importante ale lui Nemirovici-Dancenko indică în orice caz o sumă de calităţi, care nu se lasă ignorate în dramaturgia şi proza sa. Direcţia realist-critică, consonantă cu cele mai înaintate şi valoroase personalităţi şi lucrări literare ruseşti ale vremii, a generat supremele virtuţi ale pieselor şi nuvelelor sale. Fin analist, el nu şi-a exersat darul pe linia exagerărilor psihologiste, descifrînd întotdeauna cu grijă legăturile sociale ale frămîntărilor sufleteşti proprii eroilor săi. Înzestrat portretist, el nu s-a amuzat făcînd simple desene după natură, ci le-a conexat mereu cu peisajul uman al vremii, cu imaginea panoramică a societăţii ruseşti de la sfîrşitul veacului trecut. Dispunînd de o mare iscusinţă în materie de compoziţie, el a preferat arhitectonicii graţioase, dar lipsite de semnificaţie, aşezarea chibzuită a acţiunii pentru slujirea cît mai eficientă a ideii. Stilist subtil, el nu s-a lăsat ispitit de metafore răsunătoare, de comparaţii absconse, de ornamente inutile, căutînd cu perseverenţă modalitatea cea mai potrivită de expresie a gîndului, a tendinţelor majore ale operei, a „supraproblemei" (ca să ne exprimăm în termeni stanislavskieni).

Fără îndoială că Nemirovici-Dancenko, independent de marile sale calităţi pe tărîmul scrisului, nu poate fi comparat de la egal la egal cu Cehov şi Ostrovski, cu Tolstoi şi Dostoevski, nu poate fi aşezat fără efort în galeria geniilor incomparabilei literaturi ruse. In orice caz, însă, el nu rămîne, aşa cum eram dispuşi să credem iniţial, un prozator şi dramaturg amator. Opera sa literară confirmă existenţa unui *scriitor* autentic, care dublează cu cinste pe marele om de teatru, ce şi-a înscris, fără drept de dubiu, numele în rîndul marilor personalităţi ale culturii contemporane.

Horia Deleanu

I. P. 2, c. 1033

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

www.cimec.ro

Coperta I: Radu Beligan (Hlestakov) în Revizorul *de N. V. Gogol — Teatrul Național „I. L. Caragiale"*

Coperta V: Mihai Berechet (Archibald Torneycroft), Carmen Stănescu (Gloria Cox), Alexandru Demetriad (John Dennis Turnbull) și Alfred Demetriu (Alec Mc. Intyre) în Diplomații *de Peter Karvaș — Teatrul Național „I. L. Caragiale"*

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA

Str. Constantin Mille nr. 5 - 7 - 9 — București

Tel. 14.35.58

Abonamentele se fac prin factorii poștali și oficiile poștale din întreaga țară

PREȚUL UNUI ABONAMENT

15 lei pe trei luni, 30 lei pe șase luni, 60 lei pe un an

www.cimec.ro

teatrul

Lei 5

www.cimec.ro